ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

ИЮЛЬ

1955

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Содержание

	Стр.
От редакции	3
ШУ ФАНЬ — Колокол (*Стихи*).	5
АННА ЗЕГЕРС — Человек и его имя. (*Повесть*)	6
ИОЗЕФ КАЙНАР — Чешская мечта. (*Стихи*)	60
РОЖЕ ВАЙЯН — Пьеретта Амабль. (*Роман*)	66
БРАНКО ЧОПИЧ — Хоровод козарский. (*Стихи*)	97
ПРЕМ ЧАНД — Избавление. (*Рассказ*)	99
АРЧИБАЛЬД МАКЛИШ — Черные дни. (*Стихи*)	106
ЖАН-ПОЛЬ САРТР — Лиззи. (*Пьеса*)	107
ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ	
РОМЕН РОЛЛАН — Из дневников и писем	127
УОЛТ УИТМЕН. (*Стихотворения и публицистика*)	160
КРИТИКА	
КОНСТ. ФЕДИН — Томас Манн	165
Н. ФЕДОРЕНКО — Творчество Лу Синя	170
А. АНИКСТ — В поисках пути	177
ЕЛ. РОМАНОВА — О некоторых явлениях в послевоенной литературе США	191
ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА	
БОГДАН ЧЕШКО — Наши литературные дискуссии	198
РЕЦЕНЗИИ	
ЛЕВ НИКУЛИН — Эпопея чешского народа	204
Ю. ГАЗИЕВ — Народный поэт Америки	206
Е. ГАЛЬПЕРИНА — Страдания и надежды Алжира	209
З. ХОЛОНИНА — Новый роман о польской деревне	212

1

1955

ОБЗОРЫ И ДОКУМЕНТЫ

Стр.
ВЛ. РУБИН — Джентльмены с отравленными стрелами 215

ПИСЬМА ИЗ-ЗА РУБЕЖА

ХОАЙ ТХАНЬ — Культурная жизнь Вьетнама 222
ДЗЮНИТИ ИВАКАМИ — В защиту национальной культуры Японии 226

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

С. ОБРАЗЦОВ — Театр китайского народа 230

НА КИНОЭКРАНАХ

ИРЖИ ТРНКА — Народное искусство 255
А. А. — Три фильма о молодежи 259

СРЕДИ КНИГ

263

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ... (Хроника)

272

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

288

ОТ РЕДАКЦИИ

Каждый народ дорожит особенными, неповторимыми чертами своей национальной культуры. Любовь к особенностям национальной культуры отнюдь не означает культа обособленности: у всех народов есть общие стремления, общая правда. Преданные высоким принципам интернационализма, советские люди уважают культуру всех народов — больших и малых, они знают, что все народы вносят свой вклад в культуру человечества.

Журнал «Иностранная литература» хочет помочь советским читателям лучше ознакомиться с передовой литературой других стран. Эта литература раскрывает подлинные думы и чувства народов, и, знакомясь с лучшими произведениями зарубежной литературы, наши читатели полнее узнают жизнь людей в различных странах.

«Иностранная литература» будет печатать художественные произведения зарубежных писателей, а также статьи иностранных и советских авторов, посвященные литературе, искусству, культурной жизни разных стран.

Мы знаем, что лучшие писатели мира вместе с нашим народом, вместе со всеми народами, которые строят социализм, вместе с сотнями миллионов тружеников всех стран борются за торжество нового общества, ограждающего справедливость, братство и человеческое достоинство. Правда нашего времени в том, что преданность высокому искусству приводит художника к борьбе против мира корысти, лжи и расизма. Миллионы читателей любят книги Анны Зегерс и Луи Арагона, Го Мо-жо и Мулк Радж Ананда, Говарда Фаста и Пабло Неруды, Назыма Хикмета и Жоржи Амаду, Марии Пуймановой и Михаила Садовяну, Николаса Гильена и Казимежа Брандыса, Джеймса Олдриджа и Халлдора Лакснесса. Мы гордимся тем, что эти замечательные писатели, как и многие другие, имена которых мы не смогли здесь перечислить, — наши соратники и друзья. В нашем журнале читатели найдут лучшие произведения передовой литературы мира.

Наряду с произведениями писателей, борющихся за новый мир, мы будем печатать произведения авторов, которые, придерживаясь иных взглядов или стоя в стороне от борьбы, правдиво отображают жизнь

своего общества. Мы знаем на примере истории, что искусство часто приводит честного писателя к обличению несправедливости и лжи, к утверждению мира, труда, гуманизма.

Нам дороги великие художники разных времен и разных стран: их творчество всегда было проникнуто любовью к людям, ненавистью к мракобесию, к войне, к эксплуатации человека человеком. В нашем журнале мы предоставим место работам, посвященным литературному наследию, помня заветы Ленина: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество».

Наш журнал начинает выходить в ответственное время: все народы мира понимают, какую угрозу человеческой культуре, какое бедствие людям готовят новые претенденты на мировое господство. Желая остановить движение человечества вперед, темные силы войны стремятся посеять неприязнь между народами. Они хотят разобщить деятелей культуры. Они преследуют живую мысль, попирают человеческие ценности, поощряют в литературе пошлость, человеконенавистничество и ложь.

Против подготовки войны, против покушения на национальную культуру, против проповеди ненависти и презрения выступают все честные писатели мира, и мы надеемся, что наш журнал будет способствовать объединению всех мыслящих людей для защиты мира и культуры.

Шу Фань

Колокол

Огонь войны отпылал давно. Сады и дома не горят.
Вчера мы в черной пашне своей нашли орудийный снаряд.

И мы извлекли гремучую смерть, от грязи очистили медь
И, медный колокол соорудив, велели ему греметь.

Стоит у дерева старый солдат, бывалый он человек,
Науки суровых военных лет ему не забыть вовек.

От всей души работает он, усердно в колокол бьет.
Плывет над деревней веселый звон, высоко в небе плывет.

Навстречу звону в рассветный час лучи заревые бьют,
Крестьяне утром спешат в поля, детишки в школу бегут.

По вечерам, в сияньи луны крестьяне со всех сторон
Спешат веселиться и поплясать под честный и чистый звон.

И вровень с ветром, в синей дали несется звон в вышине,
Скликает он городских гостей в крестьянской побыть стороне.

Гудит певучая, добрая медь о думах народа всего,
О том, как труд победил войну, как справил труд торжество.

Мы много братьев и сыновей зарыли в земле своей.
Нас колокол учит не забывать и зорче быть и сильней.

Перевод с китайского
Павла Антокольского

Анна Зегерс

Человек и его имя

ПОВЕСТЬ

I

Один солдат — звали его Герман Мюллер и до войны он был жестянщиком — благополучно вернулся на родину. На суше, на воде и в воздухе он пережил все, какие только есть, опасности и получил два тяжелых ранения. Он был рад, что возвращается к своей семье и своему ремеслу.

Небольшой городок, где он надеялся вновь найти и то и другое, находился в часе езды от Берлина. Хотя Мюллер и знал по опыту, что́ это значит для людей и для домов — «сказаться в зоне военных действий», но только увидев то, что осталось от города, он ужаснулся. Его дома не было, вместо него торчало лишь несколько столбов и капитальная стена. От разрыва снаряда образовалась воронка. Ее до краев заполнял щебень и обломки, под которыми была погребена его мастерская, а может быть и семья. Несколько уцелевших жителей городка копошились то тут, то там среди развалин. В своем смятении они не узнали Германа Мюллера, да и он уже не помнил их.

Ему совсем отшибло память. Поэтому он и сам не понимал, каким образом его вскоре после этого занесло в Берлин: может быть — с толпою беженцев. Но он вдруг очутился на каком-то дворе одной из улиц около Александерплац; узкая щель между обломками рухнувшего флигеля вела во второй двор, тоже загроможденный развалинами — частью обугленными, частью сохранившими пестрые обои. Мюллер прошел в развалины на втором дворе следом за кем-то, кто кого-то искал. Там он заметил человека, который, высунувшись по пояс из подвала, трудился над погнутой жестяной трубой, лежавшей перед ним на камнях мощеного двора. Тогда Герман Мюллер нагнулся, тоже взялся за трубу и помог ее выпрямить. Казалось, именно эта погнутая труба, смутно напоминавшая ему о предметах, с которыми он имел дело, удержала на краю безумия оставленного богом и людьми жестянщика. А человек, высунувшийся из подвала, вместо того чтобы убрать исправленную трубу, принялся запихивать в нее вторую, более тонкую, тоже поврежденную во многих местах, и Герман Мюллер вспомнил привычные приемы своего ремесла, которые иначе утонули бы в его памяти под обломками прошлого.

Вскоре среди людей, ютившихся вокруг этого двора, прошел слух, что появился человек, который чинит любые жестяные и цинковые предметы. Каждый нуждался почти во всем, ибо почти все погибло, а под развалинами лежало многое, что так или иначе могло пригодиться. Мюллер сам по себе ничего бы не предпринял, все в нем слишком при-

тупилось. Но он делал то, что ему поручали сделать. Точно весь его разум перешел в руки. И в каком-то суетливом страхе, словно каждую минуту еще мог раздаться окрик командира, он гнул, паял и чинил трубы, ведра, чайники, печурки — все, что ему притаскивали. Нашлась и подвальная нора, в которой он мог теперь работать. И благодаря этому в подвальной норе, само собой, появилось и то, что необходимо для жизни: печурка, даже паяльная лампа, соломенный тюфяк, попона, а иногда и кое-что из съестного. Его имя занесли во все списки; он стал жителем этой улицы, люди привыкли к нему. Но в нем по-прежнему оставалась какая-то пришибленность, какая-то притупленность ко всему, кроме воспоминаний о своем довоенном ремесле. А ведь с того дня, как он появился на этом дворе, прошли недели, может быть, месяцы, может быть, больше года.

II

Однажды с улицы в первый двор поспешно вошел молодой человек и сразу прижался к боковой колонне крытого подъезда. Над ним висели остатки второго этажа — угол комнаты с пестрыми обоями. Беглец тревожно следил за двумя мужчинами, которые вбежали следом за ним: один из них был полицейский, вооруженный только дубинкой, другой — русский солдат с винтовкой. Они поглядели по сторонам и ушли. Молодой человек вышел из-за колонны, но, выглянув на улицу, сейчас же вернулся обратно, перебежал через двор и нырнул наугад в ущелье между горами развалин. Отсюда он выбрался на второй двор. Тут он еще раз оглянулся; увидев, что его ищут, он сразу метнулся в сторону. Герман Мюллер, так же как некогда его предшественник, стоял, высунувшись по пояс из подвала. Он тоже возился с трубой, такой длинной и нескладной, что ее нельзя было чинить в подвале и она лежала на камнях мощеного двора, а он стучал по ней, сгибая ее. Вдруг незнакомец опустился на колени, спиной ко двору, и поддержал конец трубы, чтобы жестянщику легче было с ней справиться.

Между тем полицейский вернулся с двумя солдатами. Они тоже заглянули на задний двор. Видят — к жестянщику подошла женщина со всякой кухонной рухлядью. Тогда все трое ушли. А молодой человек помог жестянщику втащить коленчатую трубу в подвал. Уже не оборачиваясь, он спрыгнул вниз. Герман Мюллер орудовал своей паяльной лампой, как всегда — деловито и безучастно. Молодой человек внимательно следил за его движениями, потом принялся ему помогать.

Стемнело рано. Стояла осень. Блуждающие огоньки вспыхивали то там, то здесь среди бурых развалин — сумрачных, как и небо, где в разрывах между тучами поблескивали редкие звезды. Их скоро опять закрыло грядой облаков; погасли и огоньки на земле, словно развалины растянулись, как облака, и заволокли их.

У молодого человека не осталось никаких надежд. Ему было страшно и холодно. Страшно не только от того, что его кто-то преследует. Холодно не только от того, что у него нет пальто. Мир треснул, и молодой человек был один в расселине, а снаружи была такая же пустыня, как и внутри. Вдруг он заметил, что его сожитель жует; он почувствовал голод, протянул руку, схватил кусок хлеба и мгновенно проглотил его. Герман Мюллер ощупью поискал отнятый кусок и, не найдя, заскулил. Незнакомец был силен. Он рванул к себе попону, в которую закутался Мюллер, и так быстро в нее завернулся, что тот только напрасно дергал ее к себе. Мюллер пискулил, но, убедившись, что это бесполезно, лишь прижался к большому, теплому чужому телу и пролежал так всю ночь, дрожа от холода.

Однако на другое утро, при скупом свете солнца, он только смутно помнил ночное происшествие. Он не чувствовал ненависти к незнакомцу, так как повод для нее ускользнул из его памяти. А молодой человек тотчас начал ему помогать и уже не выползал из подвала. Обоих работа словно приворожила.

Люди вдруг заметили, что во дворе живет еще один мастер и работает он гораздо быстрее и искуснее, чем их привычный благодетель. Может, родня,— решили они и тут же поверили, что так оно и есть. Они уже не осмеливались приставать с работой к смышленому и сильному парню, как приставали к его придурковатому дядюшке. И платили они ему довольно прилично — иной раз американскими сигаретами, иной раз продуктами или полезными мелочами. Мастеров было мало, а беженцев, селившихся в развалинах, очень много. И каждый был рад, что не гаснет в подвале огонь паяльной лампы, и каждый был готов сходить куда-нибудь вместо мастера или постоять за него в бесконечных очередях в различные учреждения: пусть лучше тем временем починит какую-нибудь нужную вещь, а то без нее как без рук. И оттого, что работа его была нужна, он начал понемногу получать то, что ему было нужно.

Торговля уже давно ожила. В их квартале процветал черный рынок, проступивший, словно гной, из развалин. Молодой человек вскоре настолько осмелел, что прямо требовал: носки, колбасу, кашне.

Иногда он всматривался в то, что его окружало: теперь здесь уже не было голо и пусто, повсюду кишели и копошились люди. И в голове у него кишели и копошились мысли, но попрежнему и внутри и вне его была пустыня.

Иногда он внимательно глядел на Германа Мюллера, и на лице его появлялась гримаса отвращения. А Мюллер никогда не сердился на своего сожителя, словно тот на самом деле был ему сын или племянник.

Так же, как некогда старик Мюллер утвердился здесь с помощью соседей, видевших в этом прямую пользу для себя, а потом попал в различные списки и оформился в управлениях, которым был подчинен этот квартал,— как-то само собой закрепился здесь и молодой человек. Казалось, люди в этой мучительной неразберихе после едва окончившейся войны прямо помешались на всяких регистрациях и оформлениях, будто внесение в список обеспечивало им сохранность тела и души.

До сих пор молодому человеку удавалось всякий раз отвертеться от всего, что было ему особенно тягостно. Но однажды в подвальном окне появилось тускло-бледное лицо без возраста, с жесткими глазами. Обладатель его велел парню выйти к нему наверх и проворчал, что вот, мол, анкета до сих пор не заполнена. И я, как сосед, сказал он, рискнул взять ее домой, хотя там и сказано, что это сурово карается. Сосед положил листок на выступ стены, придавив его обломком кирпича, извлеченным тут же из кучи щебня. Молодой человек вылез во двор. Он взглянул на анкету. Вокруг слонялось без дела несколько жильцов. Кто-то протянул ему чернильный карандаш.

Он подумал: надо поскорее что-нибудь написать... В голове была пустота. Он прочел напечатанные на листке вопросы: имя и фамилия, место рождения, возраст, семейное положение, профессия, партийная принадлежность, воинская часть. Но ему ничего не приходило на ум. Он тупо смотрел на пустые графы, которые надо было заполнить. Ему казалось, что все надо было бы впихнуть туда — и эти горы обломков, и предвечернее небо, такое же тускло-бледное, как и лицо соседа без возраста, и чужие противные лица вокруг него, и жестянщика, пялившего на него глаза из подвала, и свою молодость, и войну. Он поднял голову и уставился на все эти лица, и все лица уставились на него. Листок

бумаги лежал между ним и людьми точно море. В это море необходимо сейчас же нырнуть, иначе он погиб, но если он нырнет, и тогда — гибель.

Вдруг чей-то голос весело крикнул:— Гейнц!

Какой-то малый не спеша проталкивался через толпу. Потом решительно посмотрел на него и сказал:

— Так и есть! Гейнц Бреннер! Смотрю и не верю! Из песков пустыни выбрался!—Затем, обернувшись к глазевшим на них жильцам, продолжал:— Да, в Африке, вот где мы с ним распростились. Мы были вместе в 999-й штрафной дивизии. Он попал туда из тюрьмы, а я из концлагеря. Тех, кого туда упрятали, живыми домой не жди. И все-таки мы выбрались. Оба.

Молодой человек смотрел на говорившего и не узнавал его. Такой же долговязый, как он сам. Лицо незнакомца придвинулось к нему вплотную. Совершенно бесстрастное лицо, даже чуть сонное. Кроме глаз. Глаза были синие, холодные, как лед, и блестящие. И глаза эти смотрели на него в упор. Молодому человеку почудилось, что этот взгляд, который держит тебя как клещами и который трудно выдержать, бесстрастный и зоркий, сверкающий и ледяной, уже был когда-то вот так же устремлен на него.

— Ну, Гейнц, скорей заполни эту бумажонку и давай пойдем отпразднуем нашу встречу.

Молодой человек ощутил чужую руку на своем плече и чужой взгляд, устремленный через его плечо на анкетный лист. И вдруг он почувствовал, что заполнить пустые графы очень легко и просто. Знакомый незнакомец сейчас же схватил его под руку и стал тащить на улицу. Но тут вмешался человек, принесший анкету.

— Стоп, стоп, сначала почините мне трубу. Я бегаю за вами с бумагой. Нарушаю правила. Вы думаете, ради ваших прекрасных глаз? Труба у меня все еще течет. Больше воды на пол льется, чем в кастрюлю.

— Иди,— сказал незнакомец,— я подожду.— Он засмеялся. При этом глаза его стали еще чуточку холоднее. Он перестал смеяться, и они сверкнули.

Юноша принес из подвала инструменты. Когда незнакомец сказал— «иди, я подожду», его лицо показалось юноше очень знакомым, вот-вот он вспомнит, где они встречались. Но сейчас он испытывал слишком большую усталость, чтобы напрягать память. Усталость и легкость. Словно совершил невесть что. Когда же на трубу был наконец поставлен манжет, он не был даже уверен, что незнакомец еще ждет его во дворе. Может быть, этот странный гость уже исчез и все это только померещилось ему. Нет, тот стоял, спокойно привалившись своим долговязым телом к полураскрошенной стене, и курил. Он мгновенно подхватил юношу под руку, решительно посмотрел на него и потащил на улицу.

Близился вечер. Кругом кишело людьми, то и дело слышалось: Серебро покупаете? — Селедки? — Масло? — Меняю наволочки на хлебные карточки. — Девчонку за пять сигарет, могу проводить. — Открываю банку при вас, прошу! Никакого песку, настоящий corned beef! *

Знакомый незнакомец вел того, кого теперь звали Гейнцем, в сторону площади.

— Скорее вон отсюда, подальше от этого «единства нации». А тебе, видно, крепко досталось после крушения. Ведь твоя фамилия Рецлов, верно? А моя Берг. Я несколько раз приезжал к вам с Риллером. Помнишь офицера из ликвидационной комиссии? Напоследок ты, кажется, замещал Мельцига? По вашему донесению мы два раза прочесывали ваш завод. Помнишь?

* Мясные консервы (*англ.*).

Спекулянты скапливались на углах темными кучками. Раздался свисток. Сначала — их собственный сигнал тревоги. Затем, еще довольно далеко, полицейские свистки. Первый же свисток смертельно испугал молодого человека. Спекулянты разбежались, потом опять стали скапливаться кучками на углах других улиц.

Берг продолжал:

— Это было незадолго до того, как все рухнуло. Пришел последний приказ. Вам-то ничего, вы тут же смылись, а мы оставались до конца. Нам пришлось окончательно очистить ваш завод. Отряд особого назначения. А все-таки я, как видишь, уцелел!

Площадь была пуста и безлюдна. Они все шли, а ей, казалось, конца не будет. Две колокольни словно висели на своих шпилях в вечернем небе. Сама церковь сливалась во мгле с развалинами города. Гейнц, который снова звался Рецлов, вспомнил все. Вспомнил он и Берга. Он когда-то видел именно Берга в своем воображении так отчетливо, хотя двух слов с ним не сказал, что настоящий Берг теперь, когда они встретились, как-то даже поблек.

Тогда, в момент эвакуации, сидя уже в вагоне, перед тем как начался кромешный ад, Рецлов и его спутники толковали между собой: «Чего этим типам еще нужно у нас?»—«Что они сделают с рабочими?»— «Отбивную котлету!» — «Ведь у нас на три четверти иностранцы — поляки и русские». — «Скажи спасибо, что во-время убрался оттуда». — «Они сейчас тоже под обстрелом». — «Иностранцы-то, может, и удерут...» — «Может да, а может нет...» — «Ну, их живо прикончат».

Пути были забиты составами. Поезд не мог двинуться с места. Их непрерывно обстреливали. Выскочить из вагона было бессмысленно, оставаться — тоже. Пришел конец и тому, кто сказал — «может, и удерут», и пришел конец тому, кто сказал — «ну, их живо прикончат».

Уцелело только четыре-пять человек. Рецлов, которого теперь звали Гейнцем, добрался до Берлина. Он решил переодеться у матери и куда-нибудь смыться. Но дом разбомбили. Он так и не узнал, жива мать или нет. При виде каждого русского мундира у него мороз пробегал по коже. Точно вся эта армия пришла только за тем, чтобы ему отомстить.

Теперь-то он понимает, как был глуп. Кто мог его опознать? Как? По каким данным? Татуировки на руке нет. Он вступил в эсэсовские войска в последний год войны.

Сейчас пожар войны уже догорел. Правда, он еще чадит и засыпает пеплом половину земного шара. Тысячи городов лежат в развалинах. Земля пропиталась кровью. По ней проходят изнуренные армии и беженцы — кучками и огромными толпами. Из тюрем и концентрационных лагерей заключенные двадцати-тридцати национальностей возвращаются домой. И как раз в последние месяцы, вызывавшие в нем такую тревогу, он имел меньше всего оснований для страха. Ведь свидетелей не было. Он думал: распоряжение, которое мне сообщил Мельциг, я обязан был передать дальше. Таков был приказ. Таков был мой долг. И не потому, что я передал это распоряжение, завод был очищен. Подумаешь, начальник! Заместитель заместителя! Что особенного я совершил? Сравнить с Бергом — пустяки. Сравнить со всеми остальными — то же самое. И почему именно меня должны были заметить?

На сердце у него сразу полегчало. Но радости от этого не прибавилось. Напротив. Ощущение бессмысленной пустоты все росло, словно вместе со страхом он потерял и вес, стал теперь легче перышка и кружится в пустом воздухе точно блеклый лист. Как все это легковесно! Для чего я спасся? Фюрер умер. Империя погибла. Я тоже погибну. Так или иначе.

Берг вывел его на какую-то улицу. Она была запущена, но не раз-

рушена. Дом, в который они вошли, выглядел так, будто время наложило запрет на все иные способы разрушения, заявив: только я, время, здесь разрушаю. Обитатели не осмелились даже сломать витые перила лестницы и пустить их на топливо. Все казалось вымершим. Ни звука. Ни огонька. Берг отпер дверь одной из квартир. Они зашагали по длинному коридору на шум голосов. Прошли ряд комнат, сохранившихся в полном порядке, наталкиваясь в полумраке на вазы и кресла. Затем Берг открыл еще одну дверь.

Комната была полна людей, в воздухе висел густой табачный дым. Все повернулись к ним. Чей-то голос крикнул: «Вальтер!» Молодой человек не сразу понял, кто эта женщина, которая, увидев его, от умиления заплакала. Ах да, фрау Мельнер, лучшая подруга матери. Та самая, у которой верхняя губа очень короткая, она не раз горевала по этому поводу. А вон та девица — ее дочь. Невеста его друга Гельмута. Увидев Вальтера, она засмеялась и погладила его. А это еще кто? Сам Арендбек, его начальник — до перевода в Б. Хотя Арендбек и здорово исхудал, он все равно похож на памятник в парке. Холеный, важный и какой-то противно-облезлый. И Бергендорф тут, и супруги фон Бризен. Того вон веселого верзилу я тоже знаю. Да это же Берг — он ведь меня сюда и привел.

Он взглянул в окно без занавесей и увидел груды развалин. Зубчатые тучи плыли над ними так низко, что, казалось, прибой сшибается с прибоем. Мать и дочь потащили его к себе:

— Бедный мальчик, на кого ты похож! Тебя нужно отмыть! Тебя нужно причесать! Тебя нужно переодеть с головы до ног!

Они то и дело притрагивались к нему, болтая без умолку.

— Твоя мать в Ганновере. Вышла замуж. За Ревальда, ну, за своего Ревальда! А то за кого же? Ведь его жена умерла. Ваш Густав разбился — умер. Боже мой! Неужели ты ничего не знаешь? — Вальтер молчал. Как часто Ревальд и мать обмеряли его — не дорос ли он наконец до той нормы, которая требуется для эсэсовца. У его брата уже давно, как и у Ревальда, была выжжена на руке его группа крови. И мать каждый раз огорчалась, что Вальтер никак не дотянется до нужного роста.

— Возвращение Вальтера — это же событие!

— Ну-ка, слетай, Лоттхен, за бутылкой мозельвейна.

— Кого же еще вы будете дожидаться с вашей бутылкой?

Они чокнулись и выпили. Как он доберется отсюда через анфиладу комнат, коридор, лестницу, бесконечную площадь до своего подвала? Нет, без Берга ему не обойтись. Но Берг еще не думал уходить. Он пил с Арендбеком. Арендбек сказал: — И ведь последняя полоса нашей территории еще не была захвачена. Мы продержались еще неделю. На востоке — русские, на западе — американцы. Нас уверяли, что американцы в конце концов все-таки двинутся вместе с нами на русских.

— Они хотели, чтобы мы друг друга загрызли, тогда они сразу избавились бы и от тех и от других.

Вальтер думал: — А я-то решил, что все эти, кто тут сидит, давно умерли. Может быть, так оно и есть. Одно только: почему мертвые так шумят? Они даже начали петь старые песни, которые теперь запрещены.

Тут дверь снова распахнулась: вошел Гельмут, его лучший друг. Плечо и голова забинтованы. Он бежал из лазарета, чтобы не попасть в плен. Хорошенькая Мельнер все время не давала ему покоя, но он не обращал на нее никакого внимания. Он только смотрел на Вальтера с радостью и горечью.

Затем увел его в соседнюю комнату. В темноте глаза его блестели между бинтами. Гельмут говорил ровным глухим голосом, но с волнением. Он словно не замечал, что Вальтер молчит.

— Помнишь? У Ван ден Брука? В этой книге было одно место — мы не читали, мы прямо упивались им! Он писал там, что если даже Германия погибнет в какой-нибудь страшной войне, то ее гибель будет так грозна, и бездна, в которую она рухнет, так чудовищна, что она увлечет за собой в эту бездну всех людей и все народы. Вот какая наша страна! Помнишь?

Вальтер молчал. На миг он ощутил острую боль. Точно в этой невыразимой пустоте он еще раз охватил все, что потеряно. Хорошенькая Мельнер просунула голову в дверь. Они вернулись в освещенную комнату, и Гельмут сказал: — Но разве это чудовищная бездна? Это же гостиная моей тещи.

Наконец Гейнц ушел вместе с Бергом. И когда он полез в свой подвал, эта нора, в которую он вернулся, показалась ему такой же отвратительной, как и квартира, из которой он ушел.

Он был рад, что в последующие дни нигде не сталкивался с Бергом. Но однажды Берг неожиданно вызвал его во двор: — Едем скорее, только не к Мельнерам.

Они выехали из Берлина. Какая-то деревушка на берегу Шпрее. В пивной они встретились с Гельмутом.

— Русские закончили восстановление моста, который мы взорвали перед уходом. Первый поезд должен пройти по нему завтра утром. Но он не пройдет. Что́ мы взорвали, таким и останется. В бригаду, которую они сколотили, чтобы кончить во-время, пробралось двое наших. Сегодня утром фон Бризен с помощью этих двух проскользнул через заграждение. Ждем теперь сигнала.

— Что же нам тогда надо сделать? — спросил Вальтер.

— А вот узнаешь, — отозвался Гельмут, — отныне мы уже не будем действовать в одиночку, каждый по своему разумению. Сейчас не только мы ждем сигнала: ждут несколько человек у временного моста через Гавель, еще несколько — за Силезским вокзалом. И еще группа у электростанции. Мы начинаем осуществлять свой план.

Берг слушал молча, с важным видом, но глаза его смеялись, словно он видел что-то чрезвычайно забавное.

Тем временем в пивнушку набрался народ. Смена. Завод на том берегу уже работал день и ночь.

Вдруг с моста донесся сигнал. Но не тот, которого они ждали. Они увидели через стекла окон, кое-как склеенные бумагой, что вниз по береговому откосу бежит множество людей. А дождь так и льет. Берг не сказал ничего. Глаза его продолжали смеяться. А Гельмут сказал:

— Сегодня мост. Завтра электростанция.

Насквозь промокшие люди вбегали и выбегали из пивной.

Берг внезапно поднялся. Они вышли и встали под навесом. Мимо пронеслось несколько грузовиков с солдатами в русской форме. Затем прошла группа рабочих. Какой-то человек пробежал следом. Рабочие теснились вокруг него, слушая, что он говорит. Хотя Гейнц не понял ни слова, в тоне человека, что-то спокойно объяснявшего, ему почудилась какая-то угроза — именно по отношению лично к нему, угрожающим был и взгляд, который тот бросал вокруг себя. При свете проносившихся фар на взбудораженных мокрых лицах людей тревожно вспыхивали глаза. Иные громко бранили русских и дождь. Иные с раздражением восклицали: «Ну, что там еще? И когда они нас, наконец, оставят в покое?»

Потом пронесся слух, что вся местность оцеплена, обыскивают каждый дом. А они с тревогой ждали своего сигнала. Вместо этого им

сообщили, что их выдали. Они едва унесли ноги. Операция позорно провалилась, не успев начаться.

После этого случая у юноши пропала всякая охота к необдуманным авантюрам. Уж лучше мастерить швейную машину из винтиков и колесиков, найденных в развалинах. Участвовал ли Берг в менее ребяческих затеях — неизвестно, но он бесследно исчез. Вероятно и Мельнеры решили, что молодой человек уже не живет на прежнем месте. А может быть, у них самих были основания для осторожности — словом, некоторое время его никто не навещал. Он тоже не испытывал ни малейшего желания повидать своих друзей. Ему было противно выходить на улицу, противно возвращаться во двор и в свой подвал. И противно было видеть жестянщика Германа Мюллера.

Но как-то раз на черном рынке он неожиданно столкнулся с Бергом. Тот сказал:

— Я уже несколько дней тебя ищу. Мне необходимо тебе кое-что сообщить.

И добавил, сияя глазами: — Гельмут погиб. Он застрелился, да...

Их взгляды скрестились. Молодому человеку вдруг захотелось дать Бергу кулаком по его сияющим синим глазам. И он даже замахнулся. Но Берг уже исчез в толпе.

Гейнц, как его везде теперь звали, вернулся к себе на двор. Куда же еще? Он присел на корточки возле Германа Мюллера перед паяльной лампой. И тот и другой работали молча, с одинаковым остервенением. Потом подогрели себе суп. Отрезали по точно отмеренному ломтю хлеба, выскребли из жестянки остатки corned beef.

Гейнц уже давно захватил себе право делить пищу. И Мюллер покорно подставлял ему ложку, или кусок хлеба, или открывал рот. Он слушался Гейнца беспрекословно. Сегодня Гейнц намазал все остатки консервов на хлеб соседа. Мюллер лег спать. А Гейнц, съежившись, продолжал сидеть перед остывшей печкой. Хотя дыханье летней ночи едва проникало в подвал, все же туда светило несколько звезд — в стене напротив были трещины. А Гейнц думал: вот Гельмут пустил себе пулю в лоб. Почему же я еще жив? Он поступил так, как надо было. Он подчинился голосу, который издавна звал нас от победы к победе, а теперь позвал из бездны. Меня уж теперь никто не зовет. Все немо для меня.

Ему вспомнился рассказ, который он слышал в детстве: лось—своенравный зверь, пугливый и гордый. Спасаясь от охотников, лось кидается в озеро и предпочитает утонуть, но не выйти на берег, чтобы его поймали или убили.

В детстве этот рассказ произвел на него очень сильное впечатление. Он потом постоянно вспоминал его. Вспомнил и сейчас, но рассказ его уже не волновал. Он же не зверь, не своенравный, гордый и пугливый зверь. Он человек и не хочет погибнуть.

III

Сначала обитатели подвала не обратили внимания на равномерное громыханье и пыхтенье, доносившееся не со стороны улицы и первого двора, а со стороны другой улицы, которую отделяла от их заднего двора груда обломков и развалин. Это громыханье напоминало шум далекого паровоза и совершенно их не интересовало. Иногда слышны были и гудки. Люди с этого двора рассказывали, будто городская администрация начала расчищать и вывозить обломки, чтобы освободить проезд и на другую улицу.

Однако обломки лежали на прежнем месте, а громыханье продолжалось. Тогда люди стали рассказывать, что русские строят новый

механический цех. Работа идет полным ходом, днем и ночью. Прежний цех был во время бомбежки засыпан обломками, но частично все же сохранился. И вот русские потому-де опять пустили его, чтобы как можно скорее приняться за выжимание репараций. Скоро все на своей шкуре это почувствуют. Вот что значит проиграть войну.

Иногда люди поворачивали головы и смотрели на двойной ряд еще наполовину не застекленных окон завода над горой обломков.

Однажды на этой горе появился человек — он осторожно перелезал через нее. Под конец он сделал большой прыжок, очутился прямо на мощеном дворе и сейчас же крикнул в подвал:— Эй, вы! Нам нужен один из вас! Пусть возьмет паяльную лампу и сейчас же идет со мной.

И добавил, когда Гейнц хотел что-то спросить:

— Я объясню тебе все по дороге. Нельзя терять ни минуты.

Старик заохал вдогонку молодому, который вдруг схватил их инструмент и исчез вместе с неизвестным.

Гейнц вовсе не предполагал идти за этим человеком. Он только обернулся на голос, что-то кричавший в подвал. Он даже не успел разглядеть это незнакомое лицо, пока смотрел на него снизу вверх.

Они бежали по людной улице вдоль городской железной дороги. Добежав до угла, они завернули на более тихую. Там еще торговали с рук, но народу было уже не так много. И продавали какое-то жалкое барахло. Завод находился позади только что возведенной стены. Странно было видеть эти кирпичи, такие бессмысленно чистенькие. Из окна верхнего этажа Гейнц взглянул вниз, во двор, в котором жил вот уже несколько недель. И у него возникло такое же ощущение, как у обитателя гор, когда он смотрит на дно кишащего людьми ущелья.

Ему показали, где нужно запаять. Сначала они торопили его, но когда увидели, что он справляется с работой быстро и ловко, замолкли, ожидая, пока он кончит. Когда все было сделано, человек, который привел его сюда, спросил:

— Ты кто же по профессии?

И Гейнц ответил, как отвечал теперь всегда, если ему задавали этот вопрос — устно или письменно:

— Слесарь.

Тот бросил на Гейнца короткий взгляд. Серые глаза на чумазом лице были ясны, даже веселы.

Гейнц перелез обратно через горный кряж обломков к себе во двор. С особенным отвращением заполз он в свою душную нору. Однако он скоро забыл об этом случае. И продолжал жить, как жил до сих пор.

Он выполнял самые разнообразные и сложные работы. С малолетства у него были ловкие руки. И отец и мать отличались честолюбием: их мальчики должны добиться в жизни успеха. Отцу было нелегко подняться до почтового чиновника. Он вырос в деревне, и его родители все еще крестьянствовали. Двоюродный брат отца работал в авторемонтной мастерской. Когда Вальтер, которого теперь звали Гейнцем, был еще малышом, он целыми днями торчал там. А когда пошел в школу, то при каждой плохой отметке, при каждой дыре на штанах ему грозили: вот кончишь тем, что пойдешь работать в мастерскую, как дядя, или будешь навоз возить у деда. Его отец гордился своей женой: она была хороша собой, сама шила себе нарядные блузки и вполне соглашалась с ним, что дети должны выбиться в люди. Муж гордился и ее происхождением — ведь отец жены уже был почтовым чиновником. Ее честолюбие особенно возросло после смерти мужа, в первый год гитлеровского режима; оказалось, что пребывание в «нацистском союзе женщин» и многое другое сулит гораздо больше, чем бережливость или

хорошие отметки мальчиков. И этот Ревальд, в которого она так отчаянно влюбилась, делал все, что было в его власти, выросшей с головокружительной быстротой, чтобы осуществить мечты этой женщины. А как приятно было показаться на людях со старшим сыном, затянутым в черный мундир! И потом в разговоре с соседями, при случае, небрежно уронить: «да, он в летной школе!» Младший, когда уже началась война, без особых передряг и экзаменационных мук попал в техникум.

...Гейнц спрашивал себя, не лучше ли удрать в Ганновер. Зональную границу перейти не трудно. Он уже не страдал манией преследования. Но ради чего все это затевать? Сначала он был взбудоражен — сказывалось напряжение всех сил — усталость, страх, волнения. Сейчас он весь обмяк, пружина лопнула. Что же, снова поступать в техникум? На это у него прежде всего нет денег. Ревальду едва удается прокормить семью. Ведь теперь он уже перестал быть важной шишкой. Да и любимцем его всегда был Густав, а он умер. Гейнца отнюдь не тянуло в эту новую семью. Только обуза для них. А здесь он пока что хоть зарабатывает себе на пропитание. Как ни паршиво, все-таки лучше, чем ничего.

Из отдельных частей, которые молодой человек откопал в развалинах, он смастерил велосипед. За него одна женщина отдала ему свои серьги. Это была фамильная драгоценность, и женщина сначала не соглашалась. Она предлагала ему взамен свое обручальное кольцо; велосипед был ей необходим, чтобы иногда ездить в дальние деревни и менять вещи на продукты. Там она смогла бы получить за эти серьги масло и сало. У нее дети уж от голода пухнут. Однако Гейнц не уступал. Он даже пригрозил, что распорядится велосипедом иначе.

Дело в том, что ему нужно было много денег и как можно скорее. Он тосковал по теплу и свету, по накрытому белой скатертью столу в ресторане, и чтоб там была не только чистота, но яркие краски и роскошь, кельнеры, музыка и цветы. Ему рассказывали, что такой ресторан существует на Курфюрстендамм. Там-то, конечно, все есть — кофе, шампанское. Там не страшны и полицейские облавы. Гости по сигналу тревоги могут потайным ходом выскользнуть на улицу и скрыться в развалинах. В этом ресторане все выглядит так, будто сейчас мирные времена и он находится в аристократическом квартале. Пускают туда, только если посетитель хорошо одет и если он, по возможности, с нарядной дамой, у которой такой вид и такие манеры, что можно быть спокойным: в течение двух-трех часов она ничем не нарушит правил игры. Все это обходится, конечно, очень дорого. Однако Гейнцу так спротивело его логово, он так страстно мечтал об этом таинственном сверкающем уголке — говорят, это просто сказка,— что его совершенно не трогало печальное и умоляющее, а потом озлобленное лицо женщины, хотевшей приобрести велосипед.

Получив серьги, он тут же отнес их спекулянтам, которые скупали золото и драгоценные камни, и ушел очень довольный, с кучей денег в кармане. Женщина, видимо, сама не подозревала, что стоят ее серьги. Гейнц решил еще раз побывать у Мельнеров. Наверно, мертвый Гельмут не слишком огорчится, если его друг посидит с его невестой часок-другой в столь приятном месте.

Он уже давно не вспоминал о Гельмуте. Последняя вспышка боли успела затихнуть. И он не раскаивался больше в том, что не последовал примеру друга. Нет, он не прыгнул следом за ним в бездну, а равнодушно начал сползать в нее. И сползает до сих пор — ведь мир бездонен. А он так привык к его пустоте и бездонности, что уже не страдает от этого.

Только сейчас, когда он опять очутился на огромной, почти безлюдной площади, ему стало не по себе. Он оглянулся, не следит ли кто-нибудь за ним. Но какому чорту могло быть до него дело!

И все-таки Гейнц вернулся на шумную и привычную улицу. Он шагал, прижав руки к набитым карманам, приподняв плечи, как будто шел проливной дождь, как будто он хотел защититься от трескучих голосов, выкрикивавших: — А вот американские сигареты! — Кому селедок? — Золото и серебро! — Меняю хлебные карточки на чулки! Меняю чулки на хлебные карточки!

Эта девушка, кажется, уже полдня стоит на том же месте и все время, притом по-дурацки, держит в руках какую-то вещь для продажи. Ему уже надоел ее глупый вид, да и делать ему сейчас решительно нечего. — Покажи-ка, что это ты хочешь спустить?

Скатерть была такая огромная, что девушка не смогла ее развернуть во всю длину. И вся затканная узорами. Годится только для большого семейного стола — на свадьбу или на рождество. Один угол соскользнул наземь, попал под ноги прохожему, тот споткнулся, кругом засмеялись. Гейнц сказал:

— Кто же выбросит деньги на такую штуку?

Девушка ответила:

— А что мне еще продать? У меня ничего другого нет.

— Сколько же это стоит?

— Двести марок.

— За такое барахло? Никто не даст.

Девушка сказала, словно ее ответ мог убедить покупателя:

— Мне как раз двести и нужно.

Гейнц пожал плечами. Он пошел было дальше, затем еще раз обернулся и вытащил две бумажки из толстой пачки денег — она и после этого осталась такой же толстой. Девушка внимательно осмотрела бумажки.

— Спроси вон в билетной кассе, настоящие или нет.

Ничего в ней особенного не было. Так себе, невысокая, темноволосая. Может быть еще школьница. Или немножко постарше. Нынче возраст не определишь; иные точно усохлись, иные остались недорослями. Гейнц и девушка разошлись в разные стороны.

Он опять обернулся. Он крикнул ей:

— Постой! Не уходи! Пойдем поедим где-нибудь.

Девушка внимательно посмотрела на него спокойным, немного суровым взглядом.

— Посидишь со мной... Больше ничего. Убудет тебя, что ли?

— Я приду позднее, — отозвалась девушка, — только деньги отнесу.

В эти часы пивная была пуста. Хозяйка знала Гейнца давно. Она приготовила ему какое-то блюдо из своих запасов, купленных на черном рынке. Гейнц ждал без интереса. Просто не хотелось быть в одиночестве. Девушка скоро вернулась. Она уселась рядом с ним и съела все, что подали. Он заказал пиво. Они выпили его до капли. Он ни о чем не спрашивал. Она решила, что он заснул. Но когда она поднялась, он сказал:

— Останься!

Больше он ничего не сказал. И сидел так неподвижно, что она решила: а он все-таки заснул.

Но как только она хотела подняться, он сказал опять:

— Останься.

Она пристально посмотрела на него и проговорила:

— Наверно, вам круто пришлось?

— Да.

— А где вы были во время войны?

— В тюрьме. Потом в «штрафной».

— Представляю себе, каково это,— сказала девушка.— Кто пережил то, что вы, тому, конечно, не до разговоров.

Гейнц сказал:

— Да.

Она погладила его по рукаву. До этой минуты девушка и здесь не казалась ему более привлекательной, чем на улице. Но когда она коснулась его рукава, он схватил ее руку. Они придвинулись друг к другу. Когда они расстались, следующая встреча была решена.

Девушку звали Катарина. Неразговорчивая; рассказала ему только, что она сирота. Живет у тетки; деньги ей нужны для ее маленьких двоюродных братьев. Проходит в отдаленной части города ускоренные курсы для молодых учителей. Нацистских учителей везде снимают и заменяют новыми, чтобы поскорее отвлечь от улицы беспризорных ребят. Училась она не бог весть сколько и теперь очень рада, что ее приняли. Если она хорошо выдержит первый, легкий экзамен, ей дадут младший класс где-нибудь в деревне, и одновременно она сможет заочно готовиться ко второму экзамену. Она с малолетства привыкла к детям и такую работу предпочитает всякой другой.

При каждой встрече Гейнц сам слегка удивлялся, неужели именно эта девушка и есть та, которую он ждал? Ему как будто должна нравиться совсем другая — например, хорошенькая Мельнер с ее стройными упругими ногами, заметными издали блестящими светлыми кудрями, вызывающими грудками и дерзким носиком. А оказывается, он все-таки ждал именно Катарину. Но уж очень она маленькая да неприметная, и личико остренькое. Когда ее глаза вспыхивали, она напоминала ему восковой огарочек.

Один раз хозяйка уступила им свою комнату позади ресторана. В другой раз Катарина спустилась к нему в подвал. Пришла как-то провести с ним вечер, когда уже не жила по соседству. Потом написала, что не может уйти из дома, пусть сам проведает ее. Но Гейнцу не хотелось. Не так уж сильно он тосковал по ней. Она приходила еще раз, как сообщили ему соседи, но его не было дома; она ждала и не дождалась. Больше они не встречались. Гейнц продолжал жить попрежнему. Только жестянщику он уже не помогал так усердно и больше занимался тем, что мастерил всякие полезные вещи из утиля, который люди вылавливали среди мусора. Это помогало коротать время, это будило его фантазию. Это приносило деньги. Он покупал одежду и продукты на черном рынке.

Его страхи почти исчезли. Чем больше он видел людей, тем яснее ему становилось одно: скольким же из них пришлось бы скрываться, если бы русские действительно только и думали о том, как бы поймать каждого, кто в чем-нибудь провинился! Зря он заполз в этот подвал. А теперь он уж тут обосновался.

Его внутренняя вялость все росла, хотя он был телом здоров и крепок. Как будто ощущение, что его преследуют, еще давало ему какой-то подъем, поддерживало в нем какую-то гордость. Но ему даже не грозило, что на него могут обратить особое внимание.

Он опять бывал у Мельнеров. Их квартира уже не служила только убежищем, где прятались нацисты. Фрау Мельнер открыла у себя домашнее кафе. В комнате с паркетным полом дочь посадила за рояль тапера, пригласила изящную подружку, и они за высокую плату обучали танцам и пары и мужчин-одиночек. А позади них, за окном без занавесей высились развалины, развалины! Веселого в этих танцах тоже было мало — кончались ли они на лестнице или на мельнеровском ди-

ване. Да и чем могло отозваться человеческое сердце на пустоту всего мира, как не отчаянием или скукой? И место глубочайшего отчаянья, которое охватило Гейнца при его возвращении, теперь заняла беспредельная скука.

Он наконец сводил хорошенькую Мельнер в тот самый тайный ресторан с хрусталем и камчатыми скатертями. Они явились туда одетые как полагалось и держались как полагалось, надменной и все презирающей парой. Свои руки, загрубевшие от работы, Гейнц перед тем полдня отмывал в горячей мыльной воде. Но ни яства и напитки, ни кельнеры и музыка, ни даже таинственные сигналы, возвестившие о надвигающейся облаве,— ничто не могло рассеять его неизбывной скуки.

Он с удивлением слушал, как хорошенькая Мельнер на другой день с восторгом описывала матери это похождение. А ему, бог ведает отчего, с его прежней девчонкой Катариной бывало веселей. Их жизни ни в чем не были схожи, ее жизнь была ему нова и чужда, так же как и ее мечты и надежды на будущее. Она мало о чем его расспрашивала, она просто поверила, что он и есть тот, за кого себя выдает. С ней ему было спокойно.

У Мельнеров Гейнц встретился с неким Ларсеном, который был когда-то в армии его начальником. Ларсен, как прежде, властно посмотрел на него и отвел в сторону: то, как Рецлов сейчас живет,— это не жизнь. Это значит — сложить оружие. Гейнц насторожился при звуке знакомого голоса, который когда-то подчинял себе его волю.— Теперь важно — сохранить связь с той властью, которая должна лишить большевизм плодов его мнимой победы,— продолжал Ларсен. А Гейнц подумал: как же так — мнимой?

— С этого дня вы поступаете в мое распоряжение. Вы получите от меня задания на ближайший месяц.

Мельнеры предложили раздобыть ему более подходящую квартиру, но он это отклонил, сославшись на то, что в такое время лучше не привлекать к себе внимания. Он-де отгородил себе в мастерской отдельный закуток. Во дворе все к нему уже привыкли. Можно сказать — им решительно никто не интересуется.

Он участвовал два-три раза в срывании плакатов и расклейке запрещенных. Этим, правда, он не заполнил опустевший мир, но это дало ему острые ощущения, и он на несколько часов забыл о пустоте. В этой банде предприимчивых молодчиков он держался как малый лихой и дерзкий. Несколько лиц показались ему знакомыми, он услышал знакомые речи. Пусть это просто банда, но здесь была все-таки какая-то связь между людьми — в таком мире, где все стало бессвязным. И если ему отдавал приказ всего лишь их вожак, Гейнц привык безропотно подчиняться силе приказа. И тогда он не боялся преследования. Словно ему угрожал неуловимый, грозный преследователь только тогда, когда он оставался один: и этот преследователь мог принять образ любого человека, но не принимал никакого. Иногда Ларсен нашептывал что-то насчет западных союзников, которые наконец одумались, насчет денежных субсидий и гарантий, насчет учреждений в западном Берлине, с которыми поддерживается связь; все это доходило до сознания Гейнца, однако не вызывало в его душе ни подъема, ни волнения. Ему от этого не было ни тепло, ни холодно.

Он был рад, что отклонил предложение переехать на другую квартиру: Ларсена вдруг арестовали. Теперь ему предстояло связаться с неким Керстеном. Но Гейнц не спешил. Он не чувствовал настоятельной потребности отыскать этого Керстена. Раньше он постыдился бы такого равнодушия, но сейчас он был уже неспособен на какое-либо душевное движение.

Груда развалин позади двора зазеленела. Дожди размягчили ее. Щели засыпало щебнем. Всюду выросла трава, сорняки и даже какие-то кустики. Одну козу тут можно было бы прокормить.

Человек, который водил его однажды на завод, как-то после рабочего дня опять перелез во двор. Он сказал:

— Я вижу тебя иногда через наше окно. И вот сегодня решил — дай-ка я тебя проведаю. Узнаю, как ты поживаешь.

— С чего это вдруг?— спросил Гейнц.

— С чего? Да мне чудно́ показалось, что ты все еще торчишь у дяди. Такой молодой парень.

— Мне тоже чудно́,— отозвался Гейнц. Сейчас же он спросил себя: сколько же времени я здесь живу? Гость застал его за починкой швейной машинки.

— Ну, кто может справиться с такой рухлядью, может делать и кое-что получше. На твоем месте я бы все-таки ушел отсюда!

— Куда же это?

— Да хотя бы к нам. Нам как раз нужен слесарь.

Гейнц не ответил. Гость курил и ждал. На этот раз лицо у него было чистое и выбритое. Тогда только глаза светились на чумазом лице. Нынче, на чистом лице, глаза казались особенно светлыми. Наконец Гейнц спросил:

— А сколько у вас платят?

Гость назвал ему зарплату квалифицированных рабочих.

— Ну, я еще с ума не сошел,— сказал Гейнц.

— Видно сошел. Тебе было бы приятнее подохнуть в своей Африке?

Он уже обо всем расспросил, подумал Гейнц, он все про меня знает. А гость пристально на него смотрел. Казалось, он что-то обдумывает. Потом на его лице появилось выражение жалости, Гейнц не понял — почему, и это выражение ему не понравилось.

— Довольно уж ты плясал под дудку всякой сволочи, должно же у тебя появиться сознание, что ты, наконец-то, сам себе хозяин, после всего, что ты перенес!

— Сам себе хозяин? Это если я русским масло на хлеб буду мазать?

— Кто тебе внушил такой вздор? Твой старик? Ты ведь только что благополучно вернулся домой — и опять слушаешь всякую галиматью? Как ты в «штрафную»-то угодил?

Гейнц торопливо прикинул: «Скажу — из тюрьмы. Ведь она потом сгорела».

— А туда как?

— С завода. На меня донесли.

Он думал: нужно исправить то, что у меня нечаянно вырвалось. И добавил:— За что меня еще наказывать? Я всегда был против Гитлера.

— Почему же ты сейчас за него? Ведь тебе теперь, наверно, уже стало ясно, кто ему помог прийти к власти. Например, такие вот типы, как тот, которому принадлежал наш завод. Но когда пришли русские — он удрал. Поэтому завод теперь принадлежит нам. И то, что мы зарабатываем, у нас уже не отбирает никакая фирма. Ну, да в пять минут всего этого не объяснить. И не затем я сюда перелез. Просто жаль мне тебя стало, сидишь и сидишь в этой дыре. Я тебе советую — приходи-ка скорее к нам, пока тут не задохся.

Не дожидаясь ответа, гость вышел на улицу.

Гейнц потом каждый вечер поджидал его, но тот больше не приходил. Гейнц охотно повидал бы его опять; наверно, нашли уже хорошего слесаря, думал он с легким сожалением.

Он рассказал об этом предложении Мельнерам. Все так и набросились на него: почему же ты сразу не согласился? У нас везде должны быть свои люди, которые заглядывали бы к ним в карты и, когда настанет время, испортили бы им игру. Поддерживай с ними связь. Возьми себя в руки, отыщи этого человека.

Гудок восстановленного завода разносился над развалинами улиц, где процветал черный рынок, над грудами обломков, где люди все еще копошились, разыскивая в них трубы, колеса и другие сокровища. Каждое утро смена рабочих проходила мимо всех этих голодных, жадных и отчаявшихся людей. С ней вместе шел теперь на завод и Гейнц. А старик в подвале тупо продолжал работать один. И так же, как он когда-то ничуть не удивился появлению молодого человека, так и теперь он не спрашивал себя, куда тот каждый день уходит.

IV

Человека, который дважды являлся к Гейнцу, звали Ломер. Он все-таки пристроил его на завод.

В отделе кадров Гейнц растерялся. Но Ломер лучше знал, как надо заполнять пустые рубрики. Видно, главное для этого Ломера было — как можно скорее привести его наверх в свой цех.

В этой новой для него среде Гейнц никому особенно не бросался в глаза: подвижной, ловкий, молчаливый парень. Работа была тяжелая, у него не оставалось ни минуты, чтобы думать о себе. Он уже не возмущался оплатой труда, весьма низкой в сравнении с его прежними заработками. Во всяком случае, после жизни в подвале это была перемена к лучшему. Придя с работы, он теперь обычно удалялся в свой опрятный чуланчик, который отгородил себе в уголке подвала. Гейнц не отвечал на болтовню жестянщика Ганса Мюллера, и тот просто боялся подступиться к нему. Точно судьба случайно свела их под одной кровлей в особенно ненастную ночь.

Гейнц скоро освоился со своим станком. Когда он однажды заметил, что достаточно пустяшной переделки и это облегчит работу, Ломер тут же сообщил о его предложении. Русский инженер, проходя через цех, остановился около Гейнца. Гейнц набросал на клочке бумаги чертеж, объяснил ему свое предложение; инженер кивнул. При этом у Гейнца на миг мелькнула мысль, что вот он и выдал себя, обнаружив больше познаний, чем полагается иметь слесарю. И он подумал: ведь обычно я тих как мышь, а тут вдруг прорвало. И с чего это мне вздумалось усовершенствовать чужую машину? Не понравилось ему и то, что Ломер потом подошел к инженеру и они оба долго смотрели ему вслед.

А инженер действительно спросил:

— Что это за человек? Кем он был раньше?

И Ломер ответил:

— Слесарем. Так он, по крайней мере, утверждает.

— Посмотрим, что из него получится.

За этим разговором ничего не последовало. Только в станке действительно сделали изменения.

На заводе работал мастер, старик, по фамилии Мэллендорф. Тот с первых же дней дал Гейнцу понять, что они — одного поля ягода. И назвал еще нескольких единомышленников. А Гейнц был рад, что ни один из них не попал к нему в цех. После внесенного усовершенствования он полюбил свой станок. Ему хотелось спокойно на нем поработать.

Но Мэллендорф вскоре взял его в оборот:

— А ты живо пролез к русским в любимчики.

— Что же, так им сразу и выложить, ради чего я здесь?

Мэллендорф сказал:— Конечно, нет. И я тоже для виду все ихнее одобряю. Поэтому ко мне особенно прислушиваются, если я начинаю уверять, что такая-то норма невыполнима. А тебе я определенно советую — вступай в профсоюз. Советую даже вступить в СЕПГ. Чтобы у нас везде были свои, которые бы видели их карты. Рано или поздно, а подвернется такой случай, когда мы им всю игру сорвем. Я лично всегда поддерживаю те новшества, насчет которых заранее уверен, что они ни черта не стоят и их придется отменить. И возражаю против тех, на которые рабочие сначала злятся, хотя по сути дела они хороши. Одним словом, всегда заодно с большинством и поэтому у всех на хорошем счету.

Ломер поймал Гейнца, когда тот направлялся домой. Они ходили взад и вперед по улице и говорили о том о сем. Ломер пригласил Гейнца к себе. Балансируя словно гимнасты, взбирались они по лестнице обгоревшего дома. Перила были давно разобраны на топливо, и в самой квартире все дрожало и скрипело, точно едешь по высокому мосту над городом.

У Гейнца слегка кружилась голова. Он привык к подвалу, а эти две комнаты висели, словно птичье гнездо, между брандмауэром и дырявым фасадом. Ломер засмеялся. Жена Ломера и дети так привыкли и к лестнице и к своему жилью, как будто они родились в старинном замке. Они сидели все кучкой, деля между собой скудную пищу. Ломер стал рассказывать:

— Моя жизнь началась, когда я попал в плен.

— Как так?

Ломер запнулся, но потом спокойно продолжал:

— Сперва нас просто ужас взял. Ведь мы еще верили в эту брехню, хотя и сами из рабочих. Мы ждали побоев и пыток; всего, что у нас в Германии делали с пленными. Кто замерзал среди льда и снега, за колючей проволокой, кого приканчивали из автоматов. А тут нам сразу же сказали: у кого осталось хоть немного сил — помогите тем, кто совсем выдохся, иначе им крышка. Я тоже выдохся, да не совсем. Потом нам дали поесть, погрузили в вагоны и везли день и ночь. Я никак не мог себе представить, что мы все еще едем по той же стране. Мне казалось — за это время можно было три раза объехать вокруг земного шара. Наконец мы прибыли на место, и нас заключили в лагерь. Кормили нас так же, как и все население, иногда даже лучше. Послали на работу. Но это были не те принудительные работы, на которые у нас посылали пленных. Если у нас кто-нибудь, бывало, сделает не так, на него сейчас же донесут — и крышка...

Он смолк на минуту и внимательно посмотрел на Гейнца. Но тот не заметил — он сидел закрыв глаза.

— И мы получали за нашу работу полную оплату. Для нас устроили немецкие библиотеки. Мы начали ходить в школу. Кто хотел учиться...

Гейнц невольно спросил, хотя твердо решил не задавать никаких вопросов.

— Чему учиться?

— Да всему. С самого начала. А что мы знали? Ничего. Мы впервые начали изучать историю. От рабства до феодализма. От феодализма до капитализма. И как один класс захватывает власть и начинает угнетать другой класс и заставляет его на себя работать.

Гейнц смотрел на Ломера во все глаза.

А Ломер продолжал:

— И почему такой человек, как Гитлер, мог захватить власть. И откуда взялся нацизм. Безработица. Кризис. Война.

Гейнц прикусил язык. Ему очень хотелось о многом спросить. А Ломер как будто и не замечал этого. Он заговорил снова.

— Изучали историю социализма. Маркса. Энгельса. Ленина. Сталина. Тут я наконец понял, что́ я есть на самом деле и во что меня превратили. В лагере для военнопленных я нашел свободу. Там...

А Гейнц слушал и слушал. Он с трудом сдерживал свое любопытство. Ломер продолжал:

— Там я наконец сбросил с себя весь груз подлости и глупости, который давил меня. И это — в стране, о которой нам всегда рассказывали только чепуху.

Он в упор смотрел на Гейнца. Глаза Ломера светились внимательным зорким блеском.

— Но то, чему я там научился, ты, наверно, знал раньше? Тебя, кажется, посадили за пропаганду?

Гейнц нерешительно ответил:

— Да я уж многое перезабыл...

— Ну да, ты еще до войны сидел...

Жена и дети разглядывали его.

— Ты был, наверно, еще совсем мальчуганом, когда тебя забрали. Этот сатана что хочешь мог сделать. И какой позор, что мы ему, по нашей глупости, еще помогали. Теперь можешь опять начать учиться, если что забыл.

Когда Гейнц уходил, Ломер сунул ему книгу в карман.

В то время Гейнц еще бывал у Мельнеров. Старые знакомые, которых он там встречал, принимали его за своего. Да и он, пока находился там, считал себя среди них своим. Правда, едва ему становилось скучно, он тут же уходил. Это была опасная скука, она легко могла превратиться в смертельный страх. Тогда ему вдруг становилось ясно, что бездна еще не закрылась. Сладковатый, ядовитый чад постоянно клубился над нею и заполнял нетронутую бомбежками и заново оклеенную обоями гостиную Мельнеров, всю заставленную дребеденью. Даже молодые лица, которые он там встречал, вызывали в нем скуку. Он не находил в них и следа какой-либо страсти, порывов, даже глубокой боли. В этих лицах запечатлелись только всевозможные обиды самолюбия, изворотливость и наглость. Скучна была ему и фрау Мельнер с ее слащавыми разговорами и слишком короткой верхней губой. А дочка, смотря по тому за кем она охотилась, то изображала из себя полудикую казачку, то нежную «гёрл».

По ее инициативе Гейнц вдруг решил кутнуть с двумя девушками: с Лоттой Мельнер и ее подружкой, учительницей танцев. Обе были хорошенькие и изящно одеты. Его собственный костюм, хранившийся в гардеробе у фрау Мельнер, хорошо отутюжили. Было шампанское, танцы, даже облава. Но он скучал.

Некоторое время его жизнь шла как бы двумя дорогами. Он вступил в СЕПГ, как ему советовали; посещал, чтобы не выделяться, собрания своей партгруппы, вечера и лекции. Если кто-нибудь мимоходом признавался ему, что после поражения считает за благо держать руку новых хозяев, он презрительно кривил рот. Гейнц полагал, что он-то проник сюда, имея на то особые тайные и глубокие причины, а вовсе не из-за места и денег.

Он и возмущался и недоумевал: какие дурацкие вопросы задают иной раз люди подобного рода. Ну и слаба же должна быть партия, если она терпит в своих рядах таких ловкачей, вместо того чтобы их просто вышвырнуть вон. Сам он держался молчаливо и непроницаемо, как обычно. Но однажды он удивился, услышав, как низенькая пожилая женщина — ее звали товарищ Гейнеман и она вся опухла от недоеда-

ния — совершенно неожиданно взяла слово. Гейнц знал ее сына по работе. Она в гневе вскочила:

— Здесь многие товарищи все еще требуют пайков, и масла, и лимонов — разве, мол, они не растут в Советском Союзе — и спрашивают, почему Советский Союз не присылает нам больше. Но каждому известно, сколько нацисты там всего пожгли и погубили; и каждому нетрудно сообразить: им нужно сначала своих детей накормить, а то, что мы им отдаем в виде репараций,— это только крупица в сравнении с тем, что разрушено. И я хочу еще сказать — этот вот товарищ, который сейчас нам докладывал, ничего не сумел путем объяснить; он, может, и сам не понимает, как одно с другим связано. И что для нас теперь новая жизнь началась не потому, что мы получаем на производстве горячую пищу, а потому, что мы получили власть. Потому что теперь мы сбросили со своей шеи эту банду, которая затеяла войну. По-моему, докладчик просто взял да и вызубрил наизусть статью из газеты. Вот и задают ему всякие вопросы. А многие рабочие на заводе правильнее рассуждают, чем у нас тут в группе. Всё.

Гейнц удивился, как эта рыхлая старуха так здорово выступила и всех отчитала. И на очередных выборах он поднял руку за товарища Гейнеман.

Но тут же у него пронеслось в голове: какого чорта я стараюсь? Мне-то до всего этого какое дело? Я бы радоваться должен, что этот тип своей белибердой только скуку нагнал на людей. Он был удивлен, что Гейнеманша одержала верх. И она права — конечно с точки зрения ее партии. Но что же такое происходит, если правота здесь добилась своих прав?

Когда приходил и начинал говорить сам Ломер или те, кого Гейнц считал особенно близкими друзьями Ломера, молодой человек вынужден был делать над собой усилие, чтобы сохранять спокойствие. В таких случаях его самого так и подмывало задавать вопросы. И ему хотелось возражать, хотя бы только потому, что он втайне надеялся таким способом понять все до конца.

Теперь он работал на новом станке. Рабочие и на заводе и дома обсуждали это событие и высчитывали, какие выгоды принесет новая машина. Это был чуть не праздник — даже для самого Гейнца, когда станок пустили в первый раз.

Его парадный костюм уже давно висел без толку в гардеробе у фрау Мельнер. Гейнц уставал так, что у него не было никакой охоты переодеваться и искать развлечений.

Керстен, преемник Ларсена, однажды вечером накинулся на него за то, что сведения от него запаздывают. У Керстена сложилось-де такое впечатление, что Гейнц вкладывает в свою работу на заводе больше рвения, чем следует. Он не соблюдает меры. Точно он подчас забывает, что ведь эта работа — не всерьез, а только предлог. Гейнц ответил: ему трудно работать кое-как. Ему хотелось открыто высказать все, что он думает по этому поводу. Но Керстен похлопал его по плечу и сказал:

— Надо научиться.

Тогда Гейнц один пошел в пивную и уселся там. Обычно у него не было потребности уединяться, чтобы думать. И вот он думал. Ломер говорит, что наша работа все меняет. До сих пор Гейнц считал, что изменить она может только его собственную жизнь. Ведь работа вызывала в нем особый подъем. А его упрекают, что он вкладывает в нее слишком много усердия. Он думал: я бы скорее обращался плохо с малышами Ломера, чем с этим новым станком

Он очень обрадовался, когда Ломер опять пригласил его к себе.

Гейнц смастерил ребятам игрушки. Ему было здесь хорошо. Фрау Ломер нравилась ему. Приветливая и немного робкая.

Ему казалось, что Ломер нарочно все время сводит разговор к одному и тому же вопросу, перед которым Гейнц в душе неизменно отступал, прямо-таки зажмуривая глаза, словно хотел спрятаться от него в темноте. Он охотно избегал бы Ломера, с его ясными глазами, с его беспощадными примерами, если бы не надеялся, что тот как-нибудь опять пригласит его к себе.

Новый рабочий, по фамилии Людеке, остановил Гейнца.

— Мне сказали, что ты Бреннер. Значит, ты тот самый Гейнц, который сидел вместе со мной в тюрьме? Я так много слышал о тебе. Мне так хотелось тебя увидеть.

Гейнц был поражен, ошеломлен. Людеке не давал ему слова сказать. Он то схватывал его за руку, то гладил по голове.

— Ты ведь был во время налета? Говорят, ты спас жизнь троим. Тут-то негодяи тебя опять и схватили. Мне удалось удрать.

Он поспешил в свой цех. Гейнц стоял ошеломленный. Бежать за ним? Сказать правду? Но на это у него нехватило бы мужества. Пусть будет так, как вышло, — по крайней мере с этим Людеке.

Когда слух об этой встрече дошел до Ломера, он был крайне удивлен, прямо-таки озадачен. Ибо чутье не обмануло Гейнца: Ломер так и ждал какого-нибудь признания. Особенно, когда Гейнц, слушая его, вдруг закрывал глаза, точно привыкший к сумеркам больной, ослепленный внезапным лучом резкого света. Ломер следил за этим парнем и вблизи и издали, с тех пор как заметил его в глубоком колодце двора, и видел, что он постепенно свыкается с заводом, работает упорно и умно. Ломеру уже много раз приходилось видеть, как люди лгут — от слабости, из страха, из похвальбы. И он не принял за чистую монету рассказ Гейнца о своей прежней жизни. Но сейчас он думал: те черты, которые меня удивляли в нем, — невежество, замкнутость, тревога, напряженность — все это, вероятно, осталось от прошлых тяжелых лет. Он еще не справился со всем, что ему пришлось пережить.

Как раз в это время был опубликован приказ № 234. В нем говорилось, что рабочие могут своими силами восстановить разрушенное хозяйство и решать все связанные с этим вопросы.

Люди, толпившиеся подле Гейнца, читали приказ за номером таким-то, как они обычно читали приказы: иные внимательно, иные бегло, а иные совсем не читали. Прочитавшие задумывались, пожимали плечами или кивали головой, повторяя те слова, которые выражали их сокровенные чаяния, или, наоборот, сердили их, или казались еще малопонятными. Постепенно одни становились горячими сторонниками, другие — противниками того, что прочли.

Гейнц, как обычно, помалкивал. И если сами слова были ему еще непривычны, то их смысл он понял тут же. Еще не понимая, ни как нужно ответить на этот приказ, ни каковы его собственные чувства, он нерешительно проговорил:

— Ну и голова, этот маршал.

И насторожился, услышав, что Ломер дает объяснения своей группе:

— То, что написано в приказе № 234, понятно каждому, кто хочет помочь нашей жизни подняться из пепла. И среди нас есть люди, которые это уже делали. Разве, к примеру, наш Гейнц не внес полезное предложение, когда еще только поступил к нам? Он сделал это потому, что любит свою работу. Приказ был еще не издан, а он уже понял, что́ нас двинет вперед.

Гейнц с испугом почувствовал, как взгляды всех обратились на него. Только после того как Ломер привел его в пример, он занял определенное место во мнении людей, одобряли они его или бранили.

Вскоре после этого его вызвал Керстен. Лицо его было мрачно. Он прочитал вслух листовку, которую предстояло распространить:

«Минувшая война вследствие превосходящих сил наших врагов окончилась для нас поражением. Но на рабский труд мы не пойдем».

Гейнц сделал какое-то движение. Он прикусил язык. Он твердо решил не участвовать в распространении листовок. Но он не решался высказать свое мнение открыто. Его не пугали возражения, бесконечные споры, насмешки, издевательство, даже прямое насилие. Все это он вынес бы. Но ему тогда пришлось бы выложить всю правду о себе Ломеру.

После того как Людеке, вообразивший, что он встретился с бывшим заключенным, как бы невольно поручился за Гейнца, Ломер уже не ждал признания. А Гейнц в глубине души жаждал сделать его. Оно сняло бы с него мучительный гнет. Но ведь Ломер, конечно, молчать не будет. А что тогда? Арест. Суд. Именно такой не промолчит, говорил себе Гейнц, он не может, не имеет на это права.

И он мысленно увидел перед собой Берга, о котором теперь и не вспоминал. Он увидел его не оборванным и опустившимся, а в мундире, лучезарным, на войне. Берг приехал с офицером из ликвидационной комиссии, и Гейнц передал ему список, который оставил его предшественник. Берг подчеркнул несколько фамилий. Гейнц сказал себе, что если потом кое-кого и увели, то, может быть, даже этот список тут ни при чем. Во всяком случае, я ведь получил приказ передать его. Я не знаю, что мне теперь за это будет.

Он не пошел на место явки, чтобы взять предназначенные для распространения листовки. Не пошел он и к Ломеру.

Вскоре он услышал, как рабочие вокруг него толкуют о листовке. Кто же этот мерзавец? Ведь он где-нибудь здесь, среди нас притаился! Что это еще за отрыжка прошлого? Геббельс получше умел это делать.— Мы вытаскиваем воз из дерьма, а вот такая свинья толкает его обратно и сбивает людей с толку. Ну, такой вздор никого с толку не собьет. От такой болтовни миллионы людей с ума посходили.

Прошел слух, что Мэллендорф арестован. Двое других успели смыться. Хотя Гейнц не имел к этому никакого отношения, он весь похолодел, когда его вызвал Ломер.

Но Ломер сказал только:

— Что это ты теперь после работы сразу же убегаешь? В чем дело? Девчонку себе завел?

Домой они шли вместе, Ломер спросил:

— Ну что, книга понравилась?

Гейнц спрятал книгу и забыл о ней. Он сказал:

— Ах, знаешь, трудно мне читать. У нас даже света нехватает.

— Да, пора тебе бросить твою конуру.

Во время этого разговора Гейнц думал: я должен ему все сказать. А потом: но ведь они меня не выдали. Мэллендорф не донес на меня. Имею ли я право донести на него?

Людеке жил у родителей. Нашлось там местечко и для Гейнца. Гейнц давно мечтал перебраться в другой район. Он даже не простился с жестянщиком да тот и не понял бы его объяснений. При переезде у Гейнца было такое чувство, словно он оставляет в подвале кусок своего отвратительного прошлого — оставляет вместе с пустыми жестянками и лохмотьями совершенно растерзанный кусок самого себя.

Люди, которые отныне стали относиться к Гейнцу, точно к родному сыну, уже боролись когда-то в Берлине в рядах спартаковцев. Той же

закалки были и приходившие к ним друзья. Родители Людеке уверяли, что они слышали о Гейнце уже много лет назад. Их сын Эрвин рассказывал им, как часто в тюрьме ему служил утешением и надеждой пример этого незримого товарища, которого ему показывали только издали, на тюремном дворе. По его тайному указанию заключенные объявили голодовку.

Гейнц был неразговорчив. Старикам иной раз казалось, что он чем-то подавлен. Они помогали ему чем могли. Вскоре он уже настолько живо мог представить себе, через какие испытания прошли отец и сын, словно сам все это вместе с ними пережил. Раньше он бездумно выполнял любой приказ. Заключенных грузили точно скот. Такие, как Людеке, испытали это на себе.

Теперь Гейнц обо всем этом думал. Но не было никого, кто во всеуслышанье спросил бы с него за прошлое.

Он был рад, когда заходил разговор о чем-нибудь, что было связано с их заводом, с настоящим. На заводе он чувствовал себя в полной безопасности. Здесь ему не угрожало прошлое и его обломки, которые за пределами завода могли в любую минуту всплыть на поверхность даже в квартире Людеке.

Старик Людеке пришел потрясенный с процесса, на котором был вынесен приговор палачам и приспешникам палачей, хозяйничавшим в одном из страшных лагерей смерти. Гейнц выслушал его рассказ так, словно прочел сообщение в газете. У него уже не осталось ничего общего с теми людьми. Он разумел под этим не только то, что перестал с ними встречаться. Он представлял себе внутреннее расхождение таким же, каким оно выглядело внешне. Мост, соединявший его прошлое с теперешней жизнью, казался ему окончательно разрушенным.

Они слышали и читали также сообщения о денацификации. Он смеялся вместе с друзьями над этой комедией. А когда представлял себе, что его отчим Ревальд снова может получить чины и звания, его охватывали ярость и отвращение.

Старик Людеке прав: никаким решением суда людей не изменить. Только жизнью, только работой!

Молодой человек по фамилии Бэтхер часто возвращался после работы вместе с ними в город. Обычно он не отходил от Гейнца и в поезде, когда они ехали домой, и Гейнц охотнее, чем прежде, говорил сам и отвечал на вопросы.

Бэтхер был хороший работник. Он слушал молча и внимательно. Свое мнение не высказывал. Жил уединенно и, можно сказать, держался примерно так же, как раньше Гейнц.

Однажды он постарался остаться с Гейнцем с глазу на глаз, чтобы поговорить. Они отделились от остальных и шли некоторое время вдвоем.

Бэтхер начал так: — Я давно уж хотел тебе сказать, Гейнц, какое значение для меня имеет вот такой человек, как ты... Совсем особенный, понимаешь?

Гейнц рассмеялся: — Нет. Что же во мне особенного?

— Послушай-ка, ведь ты накинулся на работу, прямо как сумасшедший. Ты сразу понял, до какой степени это важно. А я! Господи! Как я бросался в разные стороны! Как часто я повертывал совсем не туда! Пятился, а не шел вперед! А ты только вышел на свободу — сразу сказал себе: вот пришло то, ради чего мы боролись. А возьми меня? Ведь еще совсем недавно я пришел на завод с пустым желудком и в драных башмаках. Только бы заработать несколько марок. Нет, даже не ради этого. Я был весь какой-то пустой, вялый, даже есть мне было противно. Больше всего мне хотелось тогда подохнуть. Третья империя

для меня была всем. И вот теперь она пошла прахом. Все пошло прахом, опустело. Ну как тебе объяснить? Такому человеку, как ты, этого даже не понять. Иной раз я чувствовал ужасный страх, а иной раз ужасную скуку. Почему страх—это понятно. Скуку—ну, это тоже теперь понятно: оттого что наша песенка спета. И поэтому мы воображали, что все на свете кончилось. А на работе я чувствовал себя спокойнее. Все вы тут, вокруг меня. Но погляжу, как ты трудишься, и прямо ярость берет. Спятил он, что ли, — думаю? Чего ради он из кожи лезет? Наверно, получает от русских наградные, чтобы нас тут подхлестывать. Я вот работаю не спеша, получаю за это деньгу — и хватит; и ни одному слову я не верил из всего, что вы мне плели. Думаю: все это одна шайка. Все это только пропаганда. Потом жить стало полегче. Вы нам обещали и то и се и, смотри-ка,— выполнили свои обещания. Мне-то ведь обещали тысячелетнее царство,— а вышло всего двенадцать лет. А вы нам обещали чуть побольше хлеба — и мы получили чуть больше хлеба. Тут и я начал налегать на работу. Сначала только так, для пробы. Просто посмотреть, действительно ли станет лучше. И потом еще потому, что работа мне по душе пришлась. И все пошло честь честью. Ведь я же рабочий, только я позабыл об этом. И настоящая работа мне нравится.

Гейнц сказал: — Так оно и есть.

Бэтхер сказал: — Да, и все-таки не так, не так уж все это просто. Все-таки кое-что осталось, и это меня угнетает.

Гейнц спросил: — А именно?

— Теперь мне понятно, что вы нам объясняли с самого начала. Сам-то я так переменился — даже представить себе не могу, как я мог быть раньше совсем другим. И это иной раз меня мучит, прямо скажу — спать не дает.

Гейнц прервал его: — Ну, теперь от этого толку мало и тебе и другим.

— Знаю. Нет, постой, все-таки я не знаю, а может это нужно? Если все поймешь по-настоящему — тогда нужно. Ведь убирать развалины нужно? Мне теперь совершенно непонятно, как я дошел до того, что тут же беспрекословно выполнял каждый дурацкий приказ. И чаще всего даже с удовольствием. Неужели я теперь и я раньше — тот же человек? А когда лучшие люди сразу же принялись за работу, я еще издевался над ними. Наверно, они мне этого не припомнят...

— А ты в точности все рассказал, что натворил раньше?

— Конечно. Ничего не утаил. Я бы не осмелился, да и не хотел.

Гейнц сказал: — Поверь мне, не к чему вечно оглядываться на прошлое. Теперь ведь ты стоишь обеими ногами там, где надо.

На прощанье он тряхнул ему руку. Бэтхер задумчиво посмотрел на него:— Спасибо за все, что ты мне сказал.

В своем волнении он не заметил, как мало говорил Гейнц и как много он сам.

А Гейнц шел дальше один и улыбался. Как Бэтхер осложняет себе жизнь! На Гейнца повеяло холодом. Его улыбка погасла. Пустота мира все-таки была заполнена. Бездна все-таки закрылась. Сам он уж давно стоит там, где надо, как только что сказал Бэтхеру. Он настолько изменился, что уже не хочет иметь никакого отношения к своему прежнему «я». Он чувствовал, как тесно связан с людьми, с которыми живет, с их работой, мыслями, со всей их жизнью. Он любил то, что любили его друзья, и ненавидел то, что они ненавидели. Если бы его былое «я» могло оторваться от теперешнего и, приняв облик постороннего, незнакомого человека, перебежать ему дорогу, он возненавидел бы этого незнакомца.

Однажды у него произошла короткая размолвка с фрау Людеке. В развалинах, где он жил раньше, вспыхнул пожар. Когда Гейнц пришел на работу, пожар уже затушили. Треснувшая стена рухнула окончательно. Немногочисленные обитатели успели вытащить свой убогий скарб. Погибла только одна человеческая жизнь, но кому было оплакивать жестянщика Германа Мюллера? Это ведь был жалкий человечек. Уже не совсем в своем уме. Он тупо выполнял привычные приемы своего ремесла — единственное, что удержалось от прошлого в его опустошенном мозгу. Кроме того, виновницей пожара, а также его смерти явилась его паяльная лампа. Угар одурманил его во время сна.

Фрау Людеке рассердилась, когда Гейнц при этой вести только плечами пожал.

— Ты ведь долго у него прожил. Мог бы хоть разок проведать его.

— Да ведь бедняга был не в себе. Вроде и не человек.

— Как это? Пока человек жив, он всегда человек! Если столько людей в эти страшные времена погибло, это вовсе не значит, что можно относиться к их смерти, точно к пустяку. Наоборот, такая смерть вдвое тяжелее.

Он молчал. Фрау Людеке видела, что ее слова заставили его призадуматься. Не беда. Молодежь стала по нынешним временам что-то уж очень бесчувственная — и к добру и к злу. И для ее сына и для мужа только полезно, если они станут помягче.

Как-то вечером Гейнц в поезде городской железной дороги встретился с Катариной. Она казалась поздоровевшей и оживленной. Увидев его, она обрадовалась и уже не напоминала восковой огарочек, который вот-вот померкнет. Но вдруг ее улыбка исчезла. Казалось, она на миг совсем забыла, что они уже давно разошлись. Она строго посмотрела на него и ровным голосом отвечала на все вопросы. Да, она выдержала первый экзамен и теперь преподает в сельской школе. И сама учится в провинциальном городе, до которого легко добираться молодым учителям окрестных деревень; она готовится сдать следующий учительский экзамен.

Гейнц с удовлетворением рассказал ей о своей работе. Катарина не могла не признать: да, и его жизнь в корне изменилась. Они оба далеко ушли вперед.

— Побудь со мной, Катарина. Проведем вечер вместе.

Она покачала головой.

— Нельзя, меня ждут.

— Тогда давай сейчас же сговоримся на другой день.

— Ничего не выйдет, милый Гейнц. Да у меня и времени нет. А когда я свободна — мы встречаемся с Гансом. Он тоже учитель, как и я. Мы вместе учились. Мы дружим.

Гейнц уже давно не вспоминал о Катарине. И вдруг его сердце сжалось. Весь мир только что казался ему светлым и радостным. А сейчас точно тень печали легла на все вокруг него. Даже на девушку. Он сказал:

— Чем помешает этому Гансу, если мы вместе пойдем куда-нибудь? Или ты его так сильно любишь?

— Господи, Гейнц, я же тебе сказала. У нас в жизни те же цели. И смотрим мы на все одинаково. Он честный, умный парень. Порядочный. Добрый.

— Порядочный. Добрый. Разве этого довольно для пылкой любви?

Она посмотрела на него удивленно, почти с испугом.

— И что же? Что ты хочешь этим сказать? Я тебе объяснила, что мы дружим, и мне пора выходить.

Он даже забыл спросить у нее название деревни, где была ее школа. И вот девушка бесследно исчезла. На миг появилась она на каком-то отрезке пути, между прошлой, затемненной жизнью и новой, светлой. И не было моста между этими двумя частями его жизни. Если он хотел извлечь из этой прошлой жизни какой-то урок, то надо было еще раз на нее оглянуться.

Теперь он почти не встречал прежних знакомых. Может быть, кто-нибудь из них еще и работал на заводе. Но его они больше не трогали. Иные были арестованы, иные скрылись. А иные, хоть и злобствовали — вслух и исподтишка, — старались не попадаться ему на пути. Мельнеры перебрались в западную зону со всеми своими друзьями и с учительницей танцев. Иногда в поезде мелькало перед ним лицо, казавшееся ему знакомым. Иногда среди шума до его слуха доходили слова, сказанные по его адресу. Вскоре он даже перестал к ним прислушиваться, точно относились они к кому-то другому.

Лишь тогда, когда в поезде или на людной площади ему вдруг казалось, что он видит лицо Катарины, он вздрагивал и всматривался в толпу. Иногда оно появлялось на стене или даже возле станка. И он смотрел на него то с радостью, то вопрошающе сдвинув брови. Но лицо таяло, он даже не успевал его рассмотреть.

V

Людеке-сын не раз предлагал Гейнцу поступить в партийную школу.

— Что мы знаем? Можно сказать — ничего. А мы должны знать гораздо больше, именно мы. Все зависит от нас, от нашей работы, от нашей головы.

После того как Гейнц нашел приют среди развалин, он впервые покинул их. Он отправился на шесть недель оплаченного отпуска в деревню; там, в большом, окруженном садами здании школы, ему предстояло жить и учиться.

Его нередко охватывала тревога, если он не понимал смысла какой-нибудь газетной статьи или взволнованного разговора. Постепенно он усвоил целый ряд выражений и оборотов, не понимая их. Товарищи уже перестали удивляться, если он вдруг умолкал, как будто им овладевали нахлынувшие воспоминания.

Когда Гейнц ехал в партийную школу, он думал о том, что, пройдя там курс, он будет понимать гораздо больше и уж никогда не придется ему умолкать среди неясного для него разговора; но главное — он всем сердцем жаждал стать таким человеком, как Ломер и его товарищи. Ибо таким людям была неведома тревога, которая хотя и редко, но все же по временам еще овладевала Гейнцем, словно перемежающаяся лихорадка. Они не знали, что такое душевный мрак. Они жили в согласии с собой и с миром. Что бы они ни предпринимали, перед ними всегда стояла определенная цель. И все их пути неизменно и твердо вели именно к этой цели, они никогда не блуждали в лабиринте неразрешимых вопросов. Такими они сделались потому, что познали и поняли, ради чего человек живет на земле. В лагере для военнопленных, в школе Ломер узнал, как развивалась история человечества и тот новый общественный строй, в котором он теперь живет. Он узнал, почему Советский Союз стал тем, что он есть. Все лживые измышления, которыми их опутал Гитлер, там отвалились от него, как шелуха. Он обрел здоровье и свободу, силу и ясность.

Незадолго до начала занятий Гейнц слышал разговор между Ломером и тем парнем Бэтхером, который ночью спать не мог, когда вспоминал свое прошлое. Ломер теперь работал в заводском управлении. Он охотно послал бы и Бэтхера в партийную школу. После кое-каких неубедительных отговорок Бэтхер, наконец, выложил истинную причину своего отказа: он боится, что в школе ему придется дать ответ за многое — за свое прошлое и свои ошибки. Он слышал, что в таких школах об этом говорят перед всем классом. Ломер старался внушить ему, что такое чувство вины нелепо, оно отъединяет его от остальных и сковывает. Он сам, Ломер, совершил немало ошибок. Он также поддавался всякой лжи. Именно поэтому он тем лучше может объяснить другим, как в эту ловушку попадаешь и как из нее выбираться. От прошлого освободишься, только когда сможешь открыто и прямо судить о нем.

При этом он взглянул на Гейнца, ожидая поддержки. Гейнц же сначала понял взгляд Ломера как намек на его собственную замкнутость. Но через мгновение ему стало ясно, что у Ломера больше не могло быть никаких оснований для такого намека. Он подумал: Ломер прав — что касается Бэтхера; а что касается меня самого, то, конечно, и мне стало бы легче, если бы все это уже осталось позади. Но я опоздал. Теперь Ломер стал бы презирать меня. А Людеке возненавидел бы за то, что я его обманул. Бэтхер начал бы опять во всем сомневаться, даже в таких людях, как Ломер, — только потому, что мне, Гейнцу, удалось его, Бэтхера, обмануть. Я же, независимо от того, что бы мне грозило, даже не смог бы поехать в эту школу, в которую меня так тянет.

У старика директора школы, который подолгу говорил с каждым из вновь прибывших, был мягкий и добрый взгляд. Гейнц признался ему в своем полном невежестве. Виноваты, мол, эти тяжелые прошлые годы. Старик сказал:

— Если ты чего-нибудь не поймешь, смело спрашивай обо всем. Ведь ты для этого сюда и приехал.

Гейнца радовал и запах земли и открытый вид на поля и леса, которых он так давно не видел.

Выступление перед всем классом, которого так боялся Бэтхер, далось Гейнцу легче, чем он ожидал. Перед тем он уже частенько рассказывал о себе и чувствовал себя при этом все увереннее. Он находил, что проще уклониться от некоторых ответов, когда вопросы задавал преподаватель, чем когда спрашивали его товарищи на производстве и в квартире, ибо их вопросы казались ему прямее и резче. Слушая биографии своих соучеников, в которых оказалось бы так много общего с его собственной, выложи он всю правду, Гейнц говорил себе: — Я упустил минуту, когда мог все открыть до конца. — И так как в каждом часе было шестьдесят таких минут, то упущенный миг казался ему все более безвозвратно упущенным. Вскоре руководитель семинара отметил ту исполнительность, усердие, а также точность в распорядке дня, которые Гейнц требовал от себя и других с почти чрезмерной суровостью.

Охотнее всего он занимался у доцента по фамилии Бернд. Когда Бернд, может быть уже прочитав несколько лекций, может быть после ночной работы, приезжал сюда из города, обычно едва переводя дух, с блестящими глазами и весело взъерошенной седой шевелюрой, то казалось, что для него самое важное вот здесь, именно здесь провести занятия с учениками. Каждый раз он начинал с какого-нибудь заданного в прошлый раз вопроса, который ему, видимо, уже не давал покоя. Словно подстегнутый незнанием учеников, он втолковывал им, что

такое общественный строй и история классовой борьбы, до тех пор, пока из мыслей не вырастали обравы, а из отвлеченных понятий — кипучая жизнь.

Гейнц ловил каждое слово учителя. Он набросился на книги. Как только приезжал Берндт, юношей овладевала тревога. Он так полюбил этого седовласого человека, как не любил в детстве ни одного учителя. Гейнц делал удивительные успехи. И когда дело касалось изучаемых материалов, забывал о своей замкнутости. Он чувствовал все большую внутреннюю уверенность. Он точно прозрел. В самом себе ощущал он теперь, или ему казалось, что ощущает, ту ясность, из-за которой втайне так завидовал Ломеру. Гейнц слушал, забыв обо всем, когда Берндт объяснял, что́ делает людей великими, словно видел, как отстраивались сотни тысяч разрушенных домов, как засевались опустошенные танками поля, как сотни тысяч детей в новой одежде и новых башмаках шли в новую школу. Было возвещено великое «стой!» войне, эксплуатации и глупости. Землю уже невозможно было представить себе без мира, как ее нельзя представить себе без солнца. Пока продолжались занятия с Берндтом, Гейнцу казалось, что слепые прозревают и безногие начинают ходить. И как могли некоторые слушатели все еще задавать нелепые вопросы? Как они еще не научились отличать малое от великого, злое от доброго?

Он быстро ходил один по саду. Ему вспоминались лучшие дни его детства. Как он поехал в деревню к бабушке и дедушке. Он вспоминал запах пашни и хлеба. Росу на траве. Можжевельник и крыжовник. Парное молоко. Жужжанье молотилки. Но самое замечательное — это была деревенская кузница. Он, бывало, никак не наспрашивается, никак не наглядится на все эти требующие починки плуги, телеги, косы. Кузнец показал ему, что надо делать, и он помогал ему при ремонте, а потом бежал за плугом и гордился свежими бороздами, как будто пашня была ему этим обязана. Он радостно вспоминал ту пору своего детства, которую слишком долго от него заслоняла его последующая жизнь.

Иной раз Берндт появлялся в саду, и они немного ходили вместе. Гейнц говорил о своих воспоминаниях. Он был рад, что может, как самый обыкновенный человек, говорить о своем прошлом без страха, без стыда.

Юноша еще учился в партийной школе, когда была основана Германская Демократическая Республика. Гейнц был глубоко взволнован. Он старался остаться наедине с самим собой и вдруг понял совершенно ясно, словно новое государство и связанные с ним события родили в нем именно этот ход мыслей: я сейчас же должен все сказать Берндту. Он решил, что именно своему учителю принесет в этот день, как подарок, то лучшее, что у него есть, — доверие.

Гейнц бросился бегом к секретарше. Ему необходимо сейчас же поговорить с Берндтом. Он хочет сообщить ему нечто очень важное. — Хорошо, что Берндт как раз здесь, — отозвалась девушка, — и даже в комнате рядом. Он как раз у директора. — Она вышла в соседнюю комнату и вернулась с Берндтом. Берндт взглянул в лицо Гейнцу и взял его под руку. Они вышли в коридор и остановились у окна. Гейнц не находил слов, а Берндт ждал; и вот его ученик начал с того, что ему прежде всего пришло на ум: с телеграммы Сталина Вильгельму Пику. Таких слов никто еще никогда не говорил. Берндт внимательно взглянул на юношу. Он еще не уяснил себе — взволнован ли Гейнц тем, что повторяет телеграмму почти дословно, или у него есть какая-то особая причина

для волнения. «Бороться за мир с таким же напряжением своих сил,— продолжал Гейнц, — с каким оба народа вели войну...»

Молодая девушка, секретарша, просунула в дверь голову. — Директору срочно нужны какие-то сведения, — сказала она.

— Подожди минутку, — ответил Берндт, — я сейчас вернусь.

Я для него только один из его учеников, думал Гейнц, когда Берндт ушел, и значу для него не больше и не меньше, чем другие. Как он может судить обо мне? Он поставит вопрос обо мне перед руководством школы. Мне здесь уже нельзя будет оставаться. Может быть, меня даже арестуют.

Он поспешил в комнату. Друзья позвали его, чтобы готовиться к празднику. Когда Берндт вернулся, Гейнца уже не было. Берндт удивленно пожал плечами. В течение дня он еще раз встретился с ним и спросил:

— Почему ты вдруг убежал?

— Да вот праздник... — солгал Гейнц. — Нам надо было готовиться.

Но он ходил грустный и подавленный. Десять раз в течение часа говорил он себе:

— А все-таки надо было сказать. — И потом: — Нет, так лучше.

Когда он изучил законы об амнистии, ему стало легче. Он думал: ведь и меня в последний год войны принудили стать эсэсовцем, я все равно попал бы под амнистию. Покаяния никому не нужны. Нужна работа.

Когда он распрощался с Берндтом, на сердце у него было тяжело. Трудно было расставаться со школой. И с неохотой вернулся он в разрушенный город.

С заводом он был теперь еще теснее спаян, чем раньше. Он не знал усталости в работе, был неутомим, обучая других и разъясняя им непонятное.

Иногда его посылали на какой-нибудь завод в этом же или в другом городе для установки машины, изготовленной на их разросшемся предприятии. На одном из отдаленных заводов, как раз когда он был там, произошла авария: соскочил затворный клапан. Гейнц предотвратил страшную катастрофу, заткнув отверстие рукоятью молота — первым, что попалось под руку. Но все же до того, как подоспела помощь, ему не удалось полностью помешать выходу горячего пара. Он получил легкие ожоги, и его отвезли в больницу. Там его так заботливо выхаживали, что уже через неделю он был здоров. Как ни коротко было это время, но он успел многое передумать. Ломер наверняка был им доволен, когда услышал об его находчивости. И о Германе Мюллере, покойном жестянщике, думал Гейнц. Он все-таки кое-чему научился у этого слабоумного человека! Он думал о Людеке, который невольно поручился за него. Даже о том Гейнце он думал, с которым Людеке его спутал. Теперь он ясно видел, что за человек был этот настоящий Гейнц. В его воображении собственные неизбывные муки сливались со страданиями незнакомца. Настроение у него резко менялось: то он был радостно возбужден, то подавлен.

Вернувшись к себе в цех, он узнал, что из многих округов поступают требования на квалифицированных слесарей, которые могли бы обучить рабочих для новых машинопрокатных станций. Все были удивлены, что Гейнц сразу же заинтересовался этим предложением. А ему попросту страстно хотелось переменить обстановку. Сославшись на состояние здоровья, он выразил желание поработать в деревне. Его отпустили с большой неохотой. Он уехал.

VI

О лучшей перемене обстановки он и мечтать не мог. Машинопрокатная станция в Грейльсгейме к тому времени, когда он там появился, не насчитывала у себя и двух десятков тракторов. Станция помогала населению не только в поле, она устраивала доклады, спектакли, киносеансы, наладила даже торговлю книгами на базарах, глубоко внедряясь таким образом в самую гущу местной жизни. Такой умелый слесарь, как Гейнц, да еще окончивший партийную школу, пришелся как нельзя более кстати.

Гейнца встретили с распростертыми объятиями. Его документы были присланы заранее и проверены. Светлый, опрятный дом сразу же стал для него родным. Через час ему уже казалось, будто он никогда не жил среди развалин. После общего обеда он тотчас же взялся за ремонт трактора, не законченный его предшественником. Новым товарищам понравилось и то, что он немедля приступил к работе, и то, что работа у него отлично спорилась. Они говорили о нем: это именно такой человек, какой нам нужен.

Они жили одной семьей — директор, инструктор, трактористы, слесарь-механик и все остальные, кто помогал в работе. Они чувствовали мирную жизнь в чистоте и белизне комнат. Они чувствовали мирную жизнь в каждом своем дыхании, в каждом куске хлеба. Миром дышали и поля.

Инструктор по фамилии Гармс был спокойный темноволосый человек с теплыми карими глазами и серьезным взглядом. Он вырос в здешних местах. Он знал здесь все и вся и пользовался уважением среди крестьян. Были случаи, когда крестьяне, заключая договор с машинопрокатной станцией, даже ставили условием, чтобы и в текущем году им помогал советами Гармс и никто другой.

Гейнц иной раз сопровождал его. Он прислушивался к разговорам Гармса с крестьянскими семьями и порой вставлял словцо. Гармс как-то спросил:

— Ты родом из деревни?

Гейнц помедлил немного. Затем сказал:

— Нет. Но родители мои родились в деревне. Я часто ездил в гости к бабушке и дедушке.

— А где сейчас отец с матерью?

— Давно умерли. Ни сестер, ни братьев у меня нет. Из близкой родни у меня нет никого. Всего несколько двоюродных братьев да дядя.

— Где они живут?

— Не знаю даже. Может, в Западной Германии. Они обо мне ни разу не вспомнили. Для них я давно умер. На фюрера они молились. Как только узнали, что я против Гитлера, я для них перестал существовать.

Гармс ничего не ответил, но немного погодя вернулся к этой теме.

— На твоем месте я бы подал им весточку о себе. Родственники — это хорошая зацепка. Как раз потому, что они тебя знать не хотят, им надо уши прожужжать о том, как тебе хорошо живется после освобождения.

Гейнц ничего не ответил. Гармс рассказал:

— Это было на Днепре. Когда мы бежали. Свои меня бросили, считая, что я обречен. Я истекал кровью. Замерзал. Русские подобрали меня. Я подумал: лучше бы мне умереть. Проклятая банда начиняла нам головы самыми идиотскими баснями, лишь бы мы шли на бойню. Лишь бы мы защищали их текущие счета в банке, их поместья, их заводы. И только бы не бросили оружия, только бы раньше времени не покончили с войной. Русские меня подобрали и стали лечить. Жизнь моя началась именно тогда, когда я думал, что ей пришел конец. Меня не просто лечили, не просто перевязывали раны. Мне дали новую голову,

новое сердце. Когда я теперь смотрю на вспаханное поле или на кузницу, я даже испытываю иное чувство, чем раньше. Я думаю и чувствую нечто совсем иное и когда встречаю нового человека. Вот тебя, например.

Гейнц вздрогнул: — Почему меня?

— Потому что ты был против них, когда я еще плясал под их дудку.

Они шли сосновым лесом. Порывы ветра, пригибая сквозистые кроны сосен, то сгущали тени, то разбрасывали солнечные блики. Солнце было февральское, холодное.

Гейнц думал: этому человеку я мог бы все рассказать. Мог бы, да. Но поздно. Мне тогда было бы легче. — Он словно понял вдруг, что его еще что-то гнетет. У него промелькнула мысль: я мог бы теперь быть таким чистым, каким хочу. Но кому от этого польза? Мне никто больше не верил бы.

На станцию сообщили, что после раздела помещичьей земли и имущества один из крестьян спрятал у себя в конюшне две автомобильные покрышки, которые обязан был сдать. Директор Брандт, Гейнц и Гармс пошли к этому крестьянину. Тот вначале держал себя грубо и вызывающе. Но когда они приперли его к стенке, сказав, что знают, где он спрятал покрышки, он перепугался. И так, и сяк оправдываясь, он принес их и в страхе ждал последствий своего поступка. Брандт, Гейнц и Гармс взяли покрышки и, смеясь и ругаясь, отправились домой.

— Вот мерзавец, — сказал Гейнц, — обкрадывает свой народ, точно какой-нибудь еврей.

Гармс настороженно взглянул на него. Но Гейнц не заметил этого. Ему было досадно, что Брандт не считал нужным заявить в прокуратуру:

— Мы даем этому крестьянину возможность исправиться. Для того чтобы стать другим человеком, нужно время. Одному требуется его меньше, другому — больше.

Гейнц, усталый, но хорошо настроенный, шел по полю. Земля местами покрылась нежной зеленой порослью, словно солнце только что вздуло эту зеленую дымку. В нынешнем году столько крестьян желало заключить договоры с МПС, что она даже не могла всех удовлетворить. Еще в прошлом году крестьяне с недоверием относились к этому начинанию.

Гейнц день и ночь проверял и ремонтировал тракторы и прочий инвентарь. Сегодня в первый раз у него выдалось несколько свободных часов. По старой привычке он воспользовался ими, чтобы побродить одному, думая обо всем и ни о чем.

Воздух был так чист и ясен, что Гейнц делал сегодня необычные открытия. Когда шагаешь по шоссе, кажется, что деревья стоят, как солдаты в строю. Только издали видишь, до чего они различны: одно стройное, прямое, другое все скрючилось,— а над всеми веет один и тот же ветер. Как всегда, когда Гейнц был один, настроение его резко и неожиданно менялось: он был то весел, то подавлен. А сегодня выражение его лица, единственного человеческого лица на всем широком просторе полей, менялось с быстротой света и тени. По шоссе от горизонта двигалась какая-то темная полоска. Ветер донес до Гейнца обрывки песни. Подхватив мелодию, он засвистал. Дорога была белая, пока солнце ярко светило, а как только облако застилало его, колонна школьников окуналась в тень. Красное пятнышко — учительница, она иногда шла впереди. Гейнц подумал о Катарине. Так бывало всегда, стоило ему завидеть красное пятнышко или темноволосую девушку. Он свернул на проселок, параллельный шоссе, и так упорно вглядывался в красное пятнышко, словно хотел внушить ему, чтобы оно повиновалось его мыслям.

Подходя все ближе, он даже поверил, что может заставить это пятнышко воплотиться в тот образ, по которому тосковал. Он подумал: Нет, этот образ не растает! Он крикнул:

— Катарина!

Девушка остановилась, потом одним прыжком перескочила через придорожную канаву и побежала проселком навстречу ему, Гейнцу.

Они смотрели друг на друга, словно боясь, что все это может развеяться, что все это хоть уж не сон, но еще и не настоящая явь. В лице его мелькнуло прежнее выражение не то замешательства, не то грусти, не то насмешки, а может быть, просто физического страдания.

Катарина подумала с облегчением: да, это он.

Они вернулись на шоссе. Гейнц привел весь класс на станцию. Он с наслаждением показывал все Катарине и объяснял. По его движениям, по его речам она видела, как горячо он любит свою работу и все, что его окружает. Видела, что и его все любят и очень ценят.

Вот такая девушка ему и нужна, подумал Гармс. Он не раз досадовал, что Гейнц заводит дружбу то с одной, то с другой.

Катарина жила в своей школе, расположенной в двух часах ходьбы от Грейльсгейма. С этого дня, как только позволяло время, они встречались и подолгу бывали вместе. Они говорили о пашне и о школе. Об учителях и трактористах. Об учениках и крестьянах. Они говорили о настоящем и о будущем.

В свободные дни они часами бродили по окрестностям. Зима еще не кончилась, но весна уже наступала. Иногда думалось: что это белеется там вдали, неужели еще снег? Или же штабель березовых дров? Лес, завладев молодой парой, не выпускал ее из своего царства. Он выстраивался стеной вокруг полей и лугов, вдоль сел и дорог. Это не был густой, запущенный лес. Но он был безмолвен и сосредоточен в себе, как глухие дебри.

День склонялся к вечеру. Возвращаясь домой, Гейнц и Катарина потеряли дорогу. Да им и не хотелось искать ее. Сосны и березы расступились, деревни были, верно, совсем близко. Молодым людям чудилось, что лес вот-вот сомкнется вокруг них и уже никогда больше не выпустит. Катарина была красивее, чем Гейнц когда-либо представлял себе. Лицо у нее было гладкое, смуглое и тугое, как каштан. Она собирала в берет сосновые шишки, возвращалась к Гейнцу и взбиралась к нему на штабель дров. Они прижимались друг к другу и говорили почти шопотом, словно опасаясь, как бы лес не узнал, что кто-то посторонний вторгся сюда. Белочка, сидя на ветке, умными глазами глядела на них сверху. Катарина сказала:

— Она на тебя смотрит так, как будто знает тебя.

— А может, и в самом деле знает.

— Откуда?

Гейнц пожал плечами. Он думал: когда-нибудь я ей все расскажу. Но только не сейчас. Сейчас слишком хорошо. Но когда-нибудь после... Катарина удивленно посмотрела на него.

— О чем ты подумал?

Вдруг затрещали ветки. Гейнц и Катарина повернули головы. Старая крестьянка поднималась по лесистому склону с тяжелым мешком за плечами. Старушка взглянула на берет с сосновыми шишками. Катарина высыпала их в полный мешок старушки.

Гейнц спросил:

— Как нам пройти в Грейльсгейм?

— В Грейльсгейм? — переспросила старушка с удивлением и досадой. — А почему бы вам не пойти в Герберсбах? Это гораздо ближе, да там и красивей.

— Нам нужно на МПС в Грейльсгейме.

— А зачем она вам, господи? У нас тут есть своя, в Зирингене.

— Да я там работаю — в Грейльсгейме.

— Другое дело. Чего же ради вас понесло сюда, к самому Герберсбаху? Только чтобы миловаться?

Она сочувственно прибавила:— Вам нужно туда вон, в ту сторону. Я-то иду домой, в Герберсбах.

И она скрылась за кустарником. Потом вдруг опять совсем близко раздался треск сучьев, но молодые люди увидели только лицо старухи. Она крикнула, обернувшись к ним:

— Эй, девушка, спасибо тебе за шишки!

Катарина взглянула на Гейнца и рассмеялась.

— На что ей такая пропасть шишек? Топить, что ли?

— Нет, — ответил Гейнц. — Она сдает их. За это, кажется, платят кое-что. Семена из шишек выбирают и потом высаживают. Из них вырастет новый лес.

— Славная лесная бабка. Правда? Но нам пора домой, Гейнц. Смотри, уже и солнце заходит.

В тот раз, когда они в Берлине встретились в поезде, Катарина рассказала Гейнцу, что у нее есть друг, с которым она и училась вместе. Думая о нем, Гейнц представлял себе человека самоуверенного, сухого, черствого. Человека, который никогда не страдал, не колебался. Гейнц чувствовал свое превосходство над ним. Когда он заговаривал о нем с Катариной, она уклонялась от разговора, коротко отвечая:

— Ты сам видишь, между нами все кончено.

Однажды под воскресенье Катарина сказала, что до понедельника уезжает. К Гансу Вейганду. До деревни, где он теперь учительствует, всего два часа езды.

— Почему ты к нему едешь, если между вами все кончено?

Катарина спокойно ответила:

— Пусть между нами нет любви, но мы ведь друзья, мы добрые товарищи. Я должна ему ясно все сказать. Не выношу, когда что-нибудь запутано. Терпеть не могу неясности.

Гейнц бродил сам не свой, пока она не вернулась. Он не хотел видеть у нее на лице тень незнакомого мужчины.

Началась весна. Овраги и канавы затопило водой. Дни стояли хмурые от дождей. Деревенские пруды превратились в озера, дворы — в острова. Как-то ночью на станции тревожно зазвонил телефон: мост через реку, почти законченный, в опасности. Где-то прорвало плотину. Наводнение ожидается с минуты на минуту.

— Обратитесь за помощью еще куда-нибудь, — ответили сначала звонившим. — Нам завтра с раннего утра выходить в поле.

Гейнц сказал: — Надо ехать, а к утру вернемся.

Едва подошла со станции подмога, как рабочие на мосту заговорили между собой:

— Теперь наша взяла! Теперь мы успеем закончить! — точно уже в первых вопросах прибывших, в их лицах, в том, как они взялись за дело, в их посвистывании был залог успеха.

Белый, резкий свет карбидовых ламп. До нитки промокшие люди, воспаленные лица. Гейнц думал: где я уже видел все это? Ему был знаком даже голос человека, спокойно и ровно отдававшего распоряжения сквозь неумолчный шум дождя. И разве не пробежал у него мороз по коже, потому что в этом уверенном, сдержанном голосе слышалась угроза? Когда же это было? Против кого угроза? А теперь это оказался его

собственный голос. Гармс окликнул его по имени, он, обернувшись, бросил через плечо:

— Оставь меня! Это мой долг! Понимаешь?

Их и поблагодарить как следует не успели: им надо было уже возвращаться на станцию. Они мчались сквозь ночь. В Грейльсгейме дождь прекратился; напоследок, перед рассветом, звезды сверкали как-то особенно ярко, словно умытые. Гармс соскочил в одном из ближайших сел, и Гейнц увидел его уже только вечером. Они посмеялись, глядя на свои перекошенные физиономии на снимках, помещенных в газете.

VII

В этом году рано установилась теплая погода, хлеб быстро созревал. Работы на станции было по горло. Гейнц носился на своем мотоцикле по полям, от участка к участку. Его хвалили за предусмотрительность; ремонт как будто требовался реже, чем в прошлом году. Станция гордилась каждым своим трактором. Восемь машин было новых, остальные — восстановленные.

Рассчитывали, что в промежутке между уборкой ячменя и уборкой ржи можно будет передохнуть и проверить исправность машин. Но никакого промежутка не оказалось — помешала теплая и сырая погода. Едва началась уборка ржи, как произошла авария, которую Гейнц собственными силами ликвидировать не смог: не было запасных частей. И случилось это как раз на участке того самого новосела, который долго и озлобленно упирался, отказываясь заключать договор со станцией. Он прямо-таки взбесился, когда трактор на его поле вдруг стал. Второй такой случай произошел на участке бывшего батрака. «Вам бы надо с самого начала заготовить запасные части», — сердился он. Брандт сорвал свою досаду на Гейнце. — Почему ты не испытал все машины?

— Времени нехватило. Поэтому-то и запасные части еще не доставлены.

Всю неделю чертовски не везло. Аварии следовали одна за другой. Даже в новых тракторах, впервые вышедших в поле, обнаружились недоделки и неполадки. Два трактора отправили в город в ремонтную мастерскую. Едва их вновь вывели в поле, как обнаружились неисправности в других местах. Трактор устарелого образца, еще работавший в прошлом году, теперь окончательно вышел из строя. Крестьянам нужно было убирать урожай, и они не ждали. Принялись за дело, надеясь на собственные руки и свой старый инвентарь. По адресу станции градом сыпались насмешки и попреки. И все то недоверие, которое в этом году при заключении договоров как будто совершенно улеглось, вспыхнуло вновь, перекидываясь от двора к двору.

Брандт сказал вечером:

— Что-то очень уж много случаев сразу.

Молодой технический руководитель сказал:

— Невольно задаешь себе вопрос, спроста ли это?

Гейнц сказал:

— Иной раз думаешь, что неспроста, а все дело попросту в плохой работе.

Гармс возразил:

— Бывает и наоборот — думаешь, что все дело в плохой работе, а на проверку обнаруживается злой умысел.

Брандт сказал:

— Возможно и то и другое.

На следующий день они послали Гейнца в город посмотреть, что собой представляет недавно открытая ремонтная мастерская. Он поехал

мимо деревни, где жила Катарина. Остановив мотоцикл, Гейнц забежал к ней в сад.

— Едем со мной, выпьешь там кофе с куском пирога, а потом пойдем в кино.

Городок почти не был затронут войной. Уютный, тихий. Фонтан с голубями. Дома с двускатными крышами. Трава между булыжниками мостовой. Мастерская находилась на белой, аккуратно вымощенной площади; там же на площади было и кафе. Катарина ждала Гейнца за изгородью из зеленого плюща.

Гейнца встретили весело, ничего не подозревая. Он изложил свои претензии в спокойном, отнюдь не резком тоне. Осмотревшись, увидел разные детали, брошенные в полуобработанном виде. Гейнц начал задавать вопросы, слово за слово, и он повысил голос. Позвали мастера. Явился грузный человек в очках, рассудительный и спокойный. Он пожал плечами и сказал лишь:

— Завод не доставил нам запасных частей.

Рабочие поддержали его. Гейнц раскричался — такое невозмутимое спокойствие вывело его из себя; началась перебранка.

Из конторы чей-то голос крикнул:

— Что там случилось?

Мастер начал длинно объяснять; на середину мастерской из конторы вышел человек. Он был в темном, тщательно отглаженном костюме. Он был безукоризненно выбрит. Он улыбался, словно стараясь успокоить всех, и переводил взгляд с одного на другого. На Гейнца посмотрел не сразу, но и не в последнюю очередь. Он сказал:

— Господин Бреннер,— если я правильно расслышал вашу фамилию,— будьте так добры, зайдите ко мне на минутку.

Гейнц переступил порог так, как будто за ним сейчас захлопнется западня. Крушение произошло невероятно быстро. Он опустился в кресло у письменного стола. Сквозь дымку увидел уставившийся в него твердый взгляд светлых ледяных глаз. Сердце у Гейнца заколотилось, как у собаки, чующей врага.

А тот, качая головой и все еще улыбаясь, сказал с некоторой грустью:

— Я и не подозревал, что мы соседи. Ты, очевидно, тоже. Чистая случайность. А может, судьба? Говорят, что звездные пути чаще скрещиваются, чем человеческие. Словно само провидение свело нас...

Гейнц сказал то, что застряло у него на языке, не в силах придумать что-либо другое:

— Почему вы не соблюдали условленной очередности в ремонте машин?

Сидевший напротив Гейнца человек с изумлением посмотрел на него. И вдруг оглушительно расхохотался. Он никак не мог остановиться, весь трясся, терся затылком о стену. А взгляд свой, холодный и твердый, не отводил от Гейнца. Взяв себя в руки, он сказал громко, так, чтобы его услышали в мастерской.

— Потому, что завод нас подводит, а запасных частей нехватает.— И прибавил тише: — Кстати, моя фамилия Гербер, Фридрих Гербер.

Ответа не последовало, и он продолжал, смеясь одними глазами:

— Ты что-нибудь имеешь против? Имя Гейнц тебе больше нравится? К сожалению, оно уже было занято.

Он наклонился вперед и оперся о подлокотники кресла, которые Гейнц судорожно сжимал. Почувствовав его прикосновение, Гейнц отдернул руки.

— Ну, ну, — сказал Берг, которого звали теперь Гербер, — что с тобой? Ты, кажется, совсем не в восторге от нашей встречи? Чего ты вол-

нуешься? Ты не первый и я не последний, кто зашифровал свое прошлое. Мы с тобой оба сумели пролезть в настоящее и уверенно смотрим в будущее. Ни у тебя, ни у меня нет желания подставлять друг другу ножку.

Теперь уже он говорил как бы вскользь:

— Так, во всяком случае, я полагаю. Кому нужно установление истины? Поэтому или мы оба молчим, или оба говорим. Идет?

Гейнц сказал:

— Почему вы своевременно не затребовали запасные части?

На этот раз Берг ответил ему в тон: бодрым голосом, с серьезным выражением глаз.

— Как же! Сделано давно. А вам разве не случалось видеть, как требование кладут под сукно? — Он смерил Гейнца взглядом с ног до головы и прибавил: — Что ж прикажешь делать? Волосы на себе рвать? Таким одержимым, как ты, я не стал. — Он понизил голос, зашипел:— Ни в чем другом я не вижу разницы между нами. Мы с тобой никогда не хотели за здорóво живешь рисковать своей свободой. Ты ведь не думаешь, конечно, что я ради каких-то двух-трех сноповязалок готов сесть в тюрьму? В конце концов, пока самое важное — прокормиться. А тем временем обрастаешь новыми знакомствами. Обзаводишься девушкой, даже жениться собираешься. В таком случае действительно благоразумнее беречь свою драгоценную, с величайшим трудом спасенную жизнь и ждать, пока тебя позовут.— Он внимательно посмотрел на Гейнца, едва заметная улыбка мелькнула на его лице.— Поверь мне, Вальтер, что наши старые и новые друзья отлично знают, где мы находимся.

Он вдруг бросился к дверям, крикнул:

— Господин Леман! — Когда тот подошел, он быстро протянул Гейнцу руку: — Я сам съезжу на завод и заявлю протест. Завтра же вы получите ответ.

Катарина пила кофе за изгородью, обвитой плющом. Когда Гейнц вышел из мастерской, она вскочила. Он словно забыл о ней. Он перекинул ногу через седло мотоцикла. Она позвала: «Гейнц!»— и подошла к нему. Он и теперь не взглянул на нее. Он готов был уехать, оставив ее здесь! Оторопь взяла ее, но она ничего не сказала. Она быстро села позади него. Он сделал какое-то слабое движение, точно у него не было ни сил, ни времени избавиться от нее.

Через несколько минут они уже были за городом. Гейнц взял направление на Берлин. Катарина держалась за его плечи, она знала, что не оставит его ни за что, хотя бы пришлось взлететь с ним на воздух.

А он бы несся и несся на своем мотоцикле хоть на край света. Но свет не имеет края. Он несся в ничто. Это ощущение было ему хорошо знакомо. Еще совсем недавно его окружало ничто и сам он был обломок в груде обломков. Мир был для него такой же пустыней, как сейчас, и так же, как сейчас, вокруг были одни обломки. Но тогда он прятал голову под крыло, а жизнь вокруг неслась вихрем, теперь же он несется как вихрь, а обломки выдают себя за живую действительность. Ведь действительность — это крутящийся калейдоскоп желтых, красных и белых обломков. На миг показались купола церквей, облака, возы с собранным урожаем, и вот уже нет их. Если бы только девушка сняла свои руки с его плеч! Тогда он перескочил бы через барьер, одним ударом покончил бы с этой никчемной жизнью! И опять он был бы обломок среди обломков и избавился бы от этого существа, которое было чем-то совсем иным и страдало, и доводило его до отчаяния. На войне и не такие орешки раскалывались, как вон тот грузовик. Девушка, убери свои руки, ты не знаешь, на что идешь. Тебе нельзя туда, куда я дол-

жен уйти. Руки твои легки, как перышки, не твоя вина в том, что шлагбаум сейчас опять поднимется, а поезд ползет там, как черепаха. Эти поля мне знакомы, они принадлежат крестьянам, с которыми у нас были договоры, но я не могу вернуться в Грейльсгейм... Что разбито, то разбито — я никуда не могу вернуться. Да и куда пойти? К своей родной матери я не хочу, на завод — не могу, в этот разрушенный дом, откуда я вырвался,— нет, видит бог, не хочу я больше туда возвращаться. Мне одна дорога, прочь из этого мира, в котором мне нет места. Видишь, девушка, на что ты пошла? Вот станция железной дороги. Здесь я тебя ссажу.

Но он не ссадил ее. На шоссе перед ними скопились машины. Подошел народный полицейский, дежуривший у шлагбаума, Гейнц был с ним знаком. Они весело заговорили, посмеялись. Но под этой веселой маской, которую Гейнц натянул на себя, Катарина видела его настоящее лицо. Оно говорило: все потеряно. Когда сквозь трещины смеющейся маски проступало это настоящее, безнадежное лицо, она словно чувствовала ледяное дуновенье.

Она сняла с плеч Гейнца свои руки. Но Гейнц не быстрее, чем на положенной скорости, въехал в город.

День близился к концу. Мелькнуло несколько светлых, чистых улиц. Потом потянулись горы развалин, розовых и бурых в легкой дымке спускающихся сумерек. Солнце, как лампа искателя кладов, бросало свои косые лучи в самые потайные уголки. В вечерней мгле издали светилось окно какого-то трактира; его багрово-красный блеск не померк, когда они остановились перед ним. Гейнц откатил мотоцикл во двор. Он совершенно спокойно сказал:

— Теперь ступай. Ты давно собиралась навестить свою тетку.

Катарина спросила: — Где мы встретимся?

Гейнц пожал плечами: — Этого я не знаю. Нам надо расстаться.

Он повернулся и вошел в трактир. Катарина проводила его взглядом. Он сел к крайнему столику. К пиву своему не притронулся. На улице быстро стемнело. И блеск стекол в окне погас. Гейнц казался теперь только тенью. Потом в трактире вспыхнул свет, желтый, скудный свет лампы. Гейнц опустил голову на руки. Иногда кто-нибудь хотел подсесть к его столику, но, взглянув на Гейнца, быстро отходил прочь. Порой Катарине казалось, что он ждет и ждет кого-то, порой — словно никого не ждет.

Она вошла в трактир. Села рядом с Гейнцем. Он бегло взглянул на нее без особого удивления. Как будто забыл, что он отослал ее.

Было так, как тогда, давно. В тот день, когда они, только-только познакомившись, сидели в трактире, он тоже держал себя так, словно ее не было. Он лишь говорил: «Останься»,— когда она хотела уйти. Она тогда подумала: что это за человек? Теперь у нее было ощущение, что она может встать и пойти своей дорогой, и тогда уж нет нужды возвращаться к тому, что вместе прожито, к тому, что его радости и горести были и навеки останутся ее радостями и горестями.

Но как только она шевельнулась, он поднял голову и посмотрел на нее. Ему почему-то показалось, что они были вместе всего несколько часов, давно канувших в прошлое, и что ее маленькое лицо, которое тут, перед ним, всего на расстоянии ладони, мелькнуло вдруг где-то очень далеко в людской толчее, на вокзале или же на большой площади. Его сдвинутые брови как бы спрашивали: что ты сделаешь?

Он отвернулся. Даже отодвинулся. Он смотрел прямо перед собой, словно ждал собственного решения, как прихода высокого гостя.

Посетители постепенно разошлись. Только хозяева трактира еще ужинали в этот поздний час со своими личными гостями, да в дальнем

углу ворковала юная пара. Почти дети. То была их первая любовь. Они никого не видели вокруг себя, и на них никто не смотрел.

Гейнц сказал:

— Будь добра, Катарина, вон там телефон. Позвони, пожалуйста, в Грейльсгейм, попроси Гармса, понимаешь, только Гармса и никого другого. Скажи ему: Гейнц просил передать: следи за мастерской.

Лицо его налилось краской.

— Ну, скорее. Не слышишь, что ли? Он тебя сразу поймет, как только ты скажешь: смотри в оба за мастерской. Особенно за... Нет, по телефону этого нельзя говорить. Скажи лучше, что ты сама скоро будешь у него. Скажи ему: Гейнц не вернется.

Он напряженно следил за всем, что она делала и говорила. А она ни на минуту не выпускала его из виду. И как только он встал с места, она подскочила к столику. Он плотнее подоткнул на ней косыночку за жакет, как часто это делал, и сказал:

— Едем. Теперь я знаю, куда.

Хозяйка проводила своих гостей до двери и принялась убирать со столов. Она вспугнула юную пару, и та, взявшись за руки, пошла искать нового приюта, как птицы, которые прыгают с ветки на ветку.

С минуту Гейнц постоял задумавшись. Потом подтолкнул вперед Катарину, и они вышли из трактира. Едва они оказались на улице, как за их спинами погас свет. Пока они выводили мотоцикл со двора, там еще светилось несколько окон. Гейнц поднял голову, обвел их взглядом, точно долго жил здесь и с трудом расстается с этими освещенными окнами. Катарина невольно поворачивала голову вслед за ним, как будто здесь можно было увидеть что-то примечательное. Задняя стена была разрушена, как в бесчисленных других дворах. В темноте развалины сливались в настоящую горную гряду с огоньками, разбросанными на склонах. А там, где когда-то была дворовая пристройка, слабо мерцала свернутая спиралью труба, похожая на змею и повисшая в немыслимом положении между небом и развалинами. Гейнц остановился. Ему вдруг вспомнился давно забытый друг Гельмут. Он видел перед собой его красивое лицо и перевязку на плече, он слышал его мальчишески звонкий, порой пронзительный голос, когда Гельмут славословил гибель и бездну. Гейнц овладел собой, он занялся мотоциклом и сказал Катарине:

— Нам недалеко, но уже поздно.

Она подавила в себе терзавшие ее сомнения. Он скоро сам заговорит! Сейчас только спугнешь его мысли. Она лишь спросила:

— Куда мы едем?

— К Бернду, — сказал Гейнц.

Они уже мчались по длинным угрюмым улицам. Всю дорогу, пока не выехали в предместье, это имя не выходило у нее из головы, но она не знала, что о нем думать. Ни к МПС, ни к мастерской, откуда Гейнц вышел совершенно убитый, оно не имело никакого отношения. Оставалось предположить только одно: это мог быть тот учитель, о котором Гейнц ей рассказывал и которого так звали. Гейнц был привязан к нему, любил его. Имя это Катарина прочла на табличке, прибитой к садовой калитке.

— У него еще свет в окнах. Идем со мной и слушай все, что я расскажу.

VIII

На МПС сели за стол. Все были несколько удивлены, что Гейнц даже к ужину не вернулся. Гартман сказал:

— Они, наверно, пошли в кино. Не хотели пропустить «Новости недели».

Брандт сказал:

— Он должен был все-таки сообщить нам результат. Ведь мы уговорились.

И вдруг: Катарина просит к телефону Гармса, только Гармса и никого другого.

Через три минуты Гармс вызвал из столовой Брандта и передал ему свой разговор с Катариной.

— Она только сказала: «Следи за мастерской». Я спросил: «Что случилось?» Она ответила: «Завтра расскажу обо всем. Гейнц не приедет, приеду я». Больше ничего не сказала. Повесила трубку. Все.

С минуту они смотрели друг другу в глаза. Брандт сказал:

— Я сейчас же сообщу в город. Кому из наших мы скажем? Эльфриде, Гартману?

Гармс ответил:— Только им двоим, позови их.

Эльфрида лишь с недавнего времени была культработником на станции. Она выстрадала жестокие годы заключения в концентрационном лагере. Мужа ее вместе с группой борцов сопротивления, в которую он входил, выдал провокатор. Вскоре после ареста его убили. Сыновья, отданные властями на воспитание родственникам-нацистам, все же сохранили заветы родителей и теперь, после мучительно-счастливой встречи с матерью, учились на рабочем факультете. Кругленькая, энергичная, она говорила кратко и решительно, словно хотела как можно скорее ослабить впечатление довольства, которое производила ее внешность.

— Что это значит — не ждать его? — сказала она. — Приедет он завтра или не приедет совсем?

Брандт пожал плечами. Гартман, заведующий технической частью, казался моложе своих лет. В его округленных глазах всегда светилось удивление, словно он только что попал в этот мир, где есть чему удивляться. Он воскликнул:

— Да что ты там несешь! Это значит, что он ночует в городе.

Гармс внимательно посмотрел на них, точно от выражения их лиц многое зависело.

Он ушел в комнату, в которой жил вместе с Брандтом. Он был доволен, что Брандт все еще сидит у телефона. Подперев голову руками, Гармс думал о Гейнце. Он видел перед собой его анкеты и видел перед собой живого Гейнца. Его приезд, его работу, его жизнь здесь, на МПС. В эту минуту он услышал, как за дверью Гартман крикнул: «Он просто ночует в городе, что же еще?..» Точно подгоняемый внутренним беспокойством, Гармс тотчас же подхватил нить своих размышлений о Гейнце. Как он работал, когда прорвало плотины, с какой отвагой, почти одержимостью. И как он крикнул: «Оставь меня! Это мой долг...» — когда он, Гармс, пытался сдержать его горячность. И его ярость, когда тот крестьянин спрятал автомобильные покрышки. Его нерешительность, когда ему приходилось отвечать на вопросы, касавшиеся его родных и детства. Взвешивая все эти отдельные моменты, Гармс пришел к заключению, что жизнь Гейнца — негладкая жизнь, временами она вся как на ладони, а то вдруг задергивается туманом, расплывается. Означает ли это что-нибудь?— спрашивал себя Гармс. Не бывает ли у каждого человека одного слишком много, другого слишком мало?

Он еще не спал, еще горела лампа, когда вошел Брандт.

— Тебе, вероятно, тоже все лезут разные мысли в голову? — спросил он.

Ответ Гармса звучал легко по сравнению с одолевавшими его тяжелыми думами:

— Завтра утром Катарина все расскажет. Его, несомненно, задержало какое-то дело, которое он должен был лично выполнить.

— Если у твоего Гейнца было какое-нибудь важное дело, почему же он не предупредил нас?

— Почему ты говоришь «твой Гейнц»?

— Потому, что тебе он особенно пришелся по сердцу. В этом разумеется, ничего предосудительного нет. Он всегда отлично работал, ничего плохого о нем сказать нельзя.

— Именно поэтому, если он сегодня не вернулся, значит, на то есть причина, — сказал Гармс.

— И даже уважительная, конечно. При этом в городе, в мастерской, все в порядке. Рабочие разошлись по домам и вернулись к себе на квартиры, как обычно, только господин Гербер поехал на завод. Для того чтобы лично заявить о всех неполадках. Он это обещал Гейнцу после того, как Гейнц там нашумел. Из этой деловой поездки он еще не вернулся. Чего же ты волнуешься? Почему не ложишься спать? Значит, тебе, видно, не все «ясно как день» в твоем... в нашем Гейнце.

Они посмотрели друг другу в глаза. Гармс вдруг вскочил, несколько раз пробежался из угла в угол, потом вдруг остановился перед Брандтом и быстро, гневно заговорил:

— Мы не говорим друг с другом серьезно и открыто, как требуется в таком чертовски серьезном деле. Ты сказал: «не все ясно как день». Да именно, мне не все ясно, ты прав. Мы здесь, конечно, не «центр мира», мы только крошечная точка в стране, таких точек много. Но ясность должна быть всюду и во всем. После всей той грязи, которая захлестывала нас, теперь требуется такая чистота, чтобы, как мать моя говорит, можно было с пола есть. Именно потому, что все только и ждут случая, как бы вцепиться нам в горло, каждый из нас должен быть неуязвим.

— Ты что, к выступлению готовишься? Почему ты мне все это рассказываешь?

— Вот погоди, может, Гейнц очень скоро снова будет с нами, жив, весел и здоров, и тогда особенно важно будет, именно тогда, чтобы все было ясно, ничего не замарано, ничего не замазано. Да, Гейнц мне очень нравился. Ты же не можешь сказать, что он тебе нравился или не нравился, ты просто ничего против него не имел. А хорошо ли мы его знали? Насквозь, как следует? Мы совещались с ним без конца, работали вместе, жили рядом, бок о бок.

— Ну и что ж из этого? Я и тебя насквозь не знаю, и ты меня тоже не знаешь. Мы лишь идем одной дорогой.

— Да, но в жизни дорог много, и каждая оставляет на человеке свой след, от которого не все могут избавиться. Возьмем Гейнца. Я часто спрашивал себя: что его угнетает? Отчего он вдруг мрачнеет? Но его самого я ни разу не удосужился спросить, а потом забывал об этом.

— Ты бы его только злил своими вопросами, — сказал Брандт. — Он, возможно, с девушкой своей поссорился. С утра до вечера никто не может распевать песни. По-моему, на такие мысли тебя настраивает твоя теперешняя работа. Тебе все время приходится выслушивать жалобы, сотни вопросов, и ты во все должен вникать.

Гармс сказал:

— Ты так думаешь потому, что ты сам холодный человек.

— Договорился! Нечего сказать! Я еще не знаю случая, когда бы партия взыскивала с кого-нибудь за холодность.

— Нет, за это ни с кого не взыскивают,— ответил Гармс. Он замолчал. С минуту они молча сидели друг против друга. Гармс опять заговорил:— Катарина, полагаю, заедет к нам до школы.

Брандт сказал удивленно, с легкой насмешкой в голосе, как бы желая вознаградить себя за упрек Гармса:

— Думаешь, если с Гейнцем что-нибудь неладно, девушка еще когда-нибудь покажется здесь?

— Не сомневаюсь. Готов присягнуть. Катарина — это то же самое, что ты или я.

— Я, значит, по-твоему, еще не совсем пропащий человек?— сказал Брандт.— Но все-таки я никак не могу понять, почему ты готов присягнуть. Эти двое ведь были заодно, они ведь любили друг друга. Сначала ты невесть что вообразил себе относительно парня, да еще мучишься тем, что мы не уделили ему достаточно внимания. А вслед за тем девушка у тебя оказывается выше всяких подозрений и ты, не колеблясь, решаешь, что она вполне надежна. Однако же такая девушка что твой листочек, подхваченный бурей, а бурю эту рождает любовь.

Гармс сказал:

— Да, это верно. У них была большая любовь. Я могу сколько угодно волноваться, строить какие угодно предположения, но я отнюдь не обязан непременно всех подозревать. Я убежден, что Катарина верный человек. Сколько бы мы к ней ни присматривались, мы придем к тому же выводу.—Он улегся в постель. Брандт занялся еще какими-то делами. Счета. Жалобы. Больничные листы. Вот предложение: оно понравилось ему. И еще предложение: это никуда не годилось. Гармс прав, они только крохотная точечка в стране. Но эта точечка его, Брандта. Это его работа и его жизнь. И это работа и жизнь страны. Хотя он со дня на день все откладывал разбор бумаг, теперь он читал их с удовольствием. Здесь бежал какой-то маленький упорный ручеек, который будет попрежнему струиться, с Гейнцем или без Гейнца — все равно. Дочитав последнюю бумажку, Брандт вздохнул, улегся в постель и опять заговорил, не считаясь с тем, что Гармс уже, может быть, уснул.

— А ты помнишь, как он сказал: иной раз думаешь, что злой умысел кроется там, где все дело в плохой работе?

Гармс лежал, скрестив руки над головой, о сне он еще и не помышлял. Он ответил:

— Помню, конечно.— По голосу его было слышно, что Брандт лишь высказал вслух то, о чем Гармс сам думал.

Когда Брандт наконец погасил свет, Гармс медленно проговорил, словно не только искал в темноте слова, но и прислушивался к своему чувству:

— Я и сам боюсь; что-то, повидимому, все же неладно. Но допустить, чтобы он тут у нас в своей работе был нечестен, этого я никак не могу.

IX

— Ты нас обманывал,— продолжал Берндт,— ты нам лгал, письменно и устно, во всех вопросах, касающихся твоей прошлой жизни. Теперешняя же твоя жизнь в нашем обществе, среди нашего народа, как ты уверяешь меня, чиста и правильна, работа твоя, по твоим словам, честна, дружба твоя искренна, наша цель — твоя цель, наше будущее — твое будущее, наш враг — это твой враг. Только о том, что касается твоего прошлого, ты не нашел в себе мужества сказать нам правду.

Он подождал минутку. Гейнц сказал:

— Да.

— Ты опомнился только сегодня, когда встретил своего старого знакомого, который остался таким же мерзавцем, каким был всегда. Он, как и ты, переменил свое имя и умолчал о своем прошлом. Но остался тем, чем был. Он наш враг. Эта неожиданная встреча открыла тебе вдруг глаза. Ты понял, что обман твой — нить, которая попрежнему связывает тебя с этой бандой. И ты наконец набрался мужества, пришел ко мне

и все рассказал. Теперь ты должен доказать, где же правда и когда ты был искренен — в той ли жизни, которой ты живешь открыто у нас на глазах, или в той, которую ты скрывал.

— Это ты сам знаешь!— воскликнул Гейнц.— Ты ведь во мне не сомневаешься!

Бернд сказал:

— Ко мне ты проникся доверием, но даже ко мне далеко не сразу. Это показывает, что у тебя не было доверия к нашей партии, к нашим товарищам, что твоя теперешняя жизнь вовсе не такая ясная, не такая подлинная, как ты утверждаешь. Что сказал тебе этот субъект в мастерской? Что его старым и новым друзьям точно известно, где кто засел? Что вместе с ними он только ждет благоприятного момента? Ты ведь сам не сомневаешься, дорогой, что фашисты на Западе рассчитывают на таких обманщиков, что они строят свои планы на их трусости и страхе перед разоблачением, что каждое скрытое темное место в биографии и есть та самая слабость, на которой они могут спекулировать. Ибо точно так же, как мы строим все на здоровом и истинном, фашисты строят на всем, что уязвимо в жизни народа и отдельного человека. Понял ты теперь, что должен сделать?

Гейнц молчал, и Бернд поэтому повторил:

— Ты понял, что должен теперь сделать? Ты сейчас же пойдешь в народную полицию. Там расскажешь все, что рассказал мне. Для того чтобы на основании твоих показаний твои фальшивые документы были исправлены; для того, чтобы установить, может ли идти речь о вредительстве на вашей станции, и если может, то имел ли ты отношение к этому. Ты знаешь, что никакого отношения к этому не имел, а потому спокойно дождешься результатов расследования.

Гейнц сделал резкое движение, а Бернд продолжал:

— Тебе еще раз представляется редкая и счастливая возможность. Многим людям приходится жить и умереть с тяжелым бременем на сердце, не имея возможности освободиться от этого бремени. Тебе же такая возможность представляется вот сию же минуту, и вся твоя будущая жизнь станет ясной, здоровой, ничем не отягченной. То хорошее, что есть в твоей работе, выявится еще ярче и сильнее. Никакой страх не будет терзать тебя, ты будешь по-настоящему свободным.

Разговаривая с Гейнцем, он ни на минуту не выпускал из виду девушку. Войдя, она села в углу и за все время не произнесла ни одного слова, ни разу не пошевелилась, только брови ее временами сдвигались. Она побледнела, и эта бледность на покрытом загаром лице была как слабое свечение.

Бернд чутьем угадывал ее отчаянье. Он встал и, обойдя Гейнца, подошел к ней.

— Как тебя зовут, девушка?

— Катарина.

— Мы с тобой берем Гейнца под свою опеку. Я отправлюсь с ним в народную полицию, а ты вернешься на МПС и там от его имени расскажешь все, что мы узнали.

Он старался удержать ее взгляд своими теплыми глазами. Но этот взгляд был так мрачен, он почти отталкивал от себя. Бернд понял, что она узнала обо всем только сию минуту, одновременно с ним. Она встала, протянула ему руку и, не попрощавшись с Гейнцем, молча вышла из комнаты.

X

Прокурор окружного центра Стефан Мейер был болезненный, худой человек с слегка искривленным позвоночником. Он жил прежде в одном

из городов Южной Германии. Нацисты бросали камни в окна его дома, когда он отстаивал закон. Они нападали на него среди бела дня на улице. Друзья переправили его ночью через Боденское озеро в Швейцарию. У него не было семьи. Встречая его, жители маленького сельского городка покачивали головами, пока не привыкли к его внешности. Суровое, замкнутое лицо Стефана Мейера порой одухотворенно светилось; всем сердцем любил он свою профессию.

Ведомство государственной безопасности поручило ему расследовать дело о подозрении во вредительстве. И теперь он делал все, что мог, стараясь составить себе ясное представление о Гейнце, которого, по всем протоколам, лежащим перед ним, снова звали Вальтер. Надо было или отдать Вальтера Рецлова под суд, если будет доказано, что этот человек наносил вред обществу и его демократическому строительству, или же завтра освободить Рецлова из-под стражи и поставить этого Гейнца-Вальтера туда, где он всей своей жизнью и деятельностью сможет доказать преданность общему делу.

Стефан Мейер поехал на МПС в Грейльсгейм. Он разговаривал с товарищами Гейнца по работе. Гармс был потрясен больше всех. Его бывший друг обманул их доверие, и это подействовало на Гармса, как удар по голове. Но он всем сердцем надеялся, что вдвоем со Стефаном Мейером им удастся помочь парню как можно скорее найти свое место в жизни.

Прокурор несколько раз беседовал с Берндтом, который сопровождал Гейнца в народную полицию. Они подружились. Берндт рассказывал, как Гейнц учился у него в партийной школе и как однажды юноша был близок к тому, чтобы излить свою душу. Берндт теперь упрекал себя, что не сумел тогда глубже в нем разобраться.

На прошлой неделе, рассказывал Берндт, Гейнц поздно вечером примчался к нему вместе с незнакомой девушкой. Стоит ему увидеть кого-либо из своих бывших учеников, говорил Берндт, как ему тотчас приходит в голову множество не связанных друг с другом и даже порой пустячных подробностей из совместного пребывания в партийной школе. Поэтому не так уж удивительно то, что произошло в эту встречу. Едва Берндт увидел молодого человека, он сейчас же вспомнил, как тот однажды попросил уделить ему несколько минут, а потом, не дождавшись его, Берндта, убежал. Вот почему его не особенно удивило, когда гость сразу же заговорил об их несостоявшейся беседе в день основания Германской Демократической Республики и быстро, взбудораженно рассказал все то, что рассказать в тот раз у него нехватило мужества. По совету Берндта, Гейнц немедленно вместе с ним отправился в народную полицию, не прощаясь со своей девушкой, которая только в эту ночь — в чем Берндт ни секунды не сомневался — узнала правду.

Говорил Мейер и с Ломером. К характеристике, данной Гейнцу при поступлении на последнюю работу, он может лишь прибавить, сказал Ломер, что знал о прошлом Гейнца только с его собственных слов. Если он и сомневался в правдивости Гейнца, то с тех пор, как один товарищ заявил, что сидел вместе с Гейнцем в тюрьме, всякие сомнения показались ему несправедливыми. И, тем не менее, Ломера не так уж поразило, когда истина всплыла наружу. Но, сказал он твердо и уверенно, если трусость помешала Гейнцу своевременно признаться в своем обмане, то все же трудно поверить, чтобы человек, который так искренно любил свою работу, как Гейнц, мог вдруг пойти на вредительство.

Он рад, что Гейнц наконец добровольно явился в полицию; по его мнению, этот парень непременно оправдает то представление о нем, которое давно у всех сложилось.

Мейер вызвал к себе также того самого Людеке, который говорил, что сидел вместе с Гейнцем в тюрьме. Людеке чувствовал себя подло

обманутым. Он теперь ненавидел Гейнца. — Возиться с этим парнем — только лишняя потеря времени, — заявил он.

— Почему?— спросил прокурор.

— Я сидел в тюрьме. Я на собственной шкуре испытал, что такое нацисты. Почему же я должен их щадить?

— Я тоже на себе испытал, что такое нацисты,— сказал Мейер,— и я не хочу, чтобы они опять у нас были.

Он беседовал с Катариной. Сначала он был удивлен: Катарина, не в пример другим женщинам, не спросила, скоро ли друг ее будет освобожден, и ни разу не пыталась убедить прокурора, что он невиновен. Мейер думал: ей было бы легче, если бы она могла плакать. Но он не решился погладить ее по голове. Он думал: Рецлов разбил ее юную жизнь.

На основании расследования Мейер прекратил дело. Было признано, что об участии Гейнца во вредительстве не могло быть и речи. Рецлов, правда, знал Берга, но долго не встречал его вовсе. Сам Берг тотчас же после встречи с Гейнцем в мастерской скрылся в Западную Германию. Гейнц порвал всякую связь со старыми знакомыми. Работал он всегда образцово. На все то в своем прошлом, что он утаил, теперь распространялась амнистия. Прокурор распорядился — освободить Гейнца из-под стражи.

— А если он уедет в Западную Германию?— спросили у него.

— Пускай теперь сам решает. Мы никому не мешаем пересечь Потсдамскую площадь.

Когда Гейнца выпустили на волю, в первые минуты ему казалось, что он сразу же окунется в повседневную жизнь. Он испытывал невыразимое облегчение — наконец-то он сбросил с себя давившую его тяжесть.

Ему вернули все, что было у него при себе в момент ареста: две-три записки, газету, какой-то счет. Партийного билета ему не дали. Сказали, что билет возвращен в первичную организацию. Гейнца это озадачило.

Катарина ждала его. Что это так будет, он ни минуты не сомневался. Ему хотелось без конца бродить с ней под осенним солнцем. Он был радостно возбужден и мало говорил. Он шагал так размашисто, что Катарине приходилось почти бежать за ним, но и она ничего не говорила. Ему хотелось раздвоиться, расчетвериться, чтобы одновременно идти в разные стороны. Как хорошо отдаться порывам ветра! Как красиво мерцает поднятая стройками пыль! Как прекрасен этот общий трудовой порыв, стремительно ведущий всех к одной цели! Гейнц был только песчинкой в толпе, и никто не замечал его. Он был этому лишь рад.

Катарина избегала называть его по имени. Она сняла для него комнату, ту самую, в которой жила, когда училась. Он смотрел в окно в ожидании Катарины — она выбежала, чтобы купить для него кое-какие мелочи: сигарет, хлеба, газету. Стена соседнего дома не полностью закрывала вид из окна. Уцелевшее среди развалин дерево пламенело в красных лучах солнца. Огненными язычками горели на щебне опавшие листья. Катарина разложила на столе свои покупки. Ей необходимо, сказала она, сейчас же вернуться в деревню. Как ему быть дальше, он узнает не позже завтрашнего дня.

Когда он снова повернулся к окну, огненные язычки листьев уже отгорели и дерево было как тень среди развалин; все слилось с ночным небом. Вскоре на стене напротив появились прямоугольные блики от осветившихся в доме окон. Гейнцу хотелось тепла, шума, света. Он чувствовал, что стоит только одной какой-нибудь мысли завладеть им, и тогда — прощай покой. Но его ноги были как свинцом налиты, словно

он не под арестом сидел, а взбирался на горные кручи. Его манила свежая постель. Комната была больше камеры, дверь снаружи не заперта. Усталость была слишком велика, нехватало сил что-либо предпринять.

На следующее утро раздался стук в дверь. Он вскочил: Катарина! Но это был Гармс. Гармс велел ему собраться, они вместе поедут в Грейльсгейм, где созвано партийное собрание, чтобы рассмотреть вопрос о нем.

Они сели в скорый поезд, проходивший через окружной центр, неподалеку от Грейльсгейма. Гармс подтолкнул Гейнца на край скамьи и заслонил его от остальных пассажиров своей коренастой, плотной фигурой. Он заговорил с ним тихо и внятно, глядя, как всегда, прямо в лицо собеседнику.

— В человеке, которого я считаю врагом,— сказал он,— я не могу обмануться, я знаю, что он собой представляет и соответствующим образом держу себя с ним. Ты же нас обманул, ты прикинулся, будто ты наш, а на самом деле был врагом, и ты нас предал!

Гейнц сказал:

— Это неправда. Я вижу, в чем моя вина, и я признал ее. Все это мне очень больно, я и сказать не могу, до чего мне больно, что именно от тебя я скрыл правду. Ты же, ты... ты для меня не жалеешь самых жестоких слов. Никого я не предал, и ведь суд тоже убедился, что я этого не сделал.

— Нет, именно это-то ты и сделал: ты предал,— спокойно повторил Гармс.— Мы окружены врагами, война стоит за порогом, кто мешает нашей работе и делу мира, тот находится в лагере врагов, тот предает нас. Погоди! Не перебивай! Неужели ты все еще не понял? Не рассказывай мне, что ты, мол, хороший слесарь. Хорошим слесарем можно быть сегодня здесь, а завтра с таким же успехом там. Мы и внутренне должны быть так же чисты, как внешне. Наши враги подстерегают нас, и то, что ты сделал, это вода на их мельницу. И не говори мне, пожалуйста, что ты всей душой был с нами. Что это значит — «всей душой»? Как можно считать себя своим там, где ты не питаешь доверия к людям? Ты нам не верил, но тогда, спрашивается, кому же ты верил? Своим старым приятелям? Не смотри на меня с таким ужасом — кому же еще? Больше некому. Такой человек завтра может стать кем угодно, каким угодно негодяем.

Гейнц сказал еще тише:

— Я верил тебе, а ты вот...

— Мне? Нет, не убеждай себя зря. Разве ты сказал мне правду? Ты ни к кому не чувствовал доверия.

Гейнц сказал беззвучно, точно говоря сам с собой:

— Что ж я мог поделать? Разве это моя вина?

— Да,— сказал Гармс,— это твоя вина.

Тем временем поезд подошел к городу. Они помчались к автобусу и втиснулись в набитую крестьянами машину. Она затряслась по проселочной дороге, оглушая гомоном, гоготом, кудахтаньем, несшимся из множества корзин. Гейнц, точно боясь упустить еще какие-нибудь суровые слова упрека, не отходил от Гармса.

— Твоя вина. Потому что не чувствовать доверия — это значит не чувствовать себя среди своих. А ведь ты утверждал, что ты свой! Фашизм жестоко обманул всех нас. Раз ты не доверяешь друзьям, значит ты наносишь нам вред. Значит, зараза в тебе еще сидит.

Они вышли из автобуса и пересекли шоссе.

— Ты тем самым помогаешь врагу,— продолжал Гармс,— помогаешь разрушать мирную жизнь. Все те, кто полагается на нас — а как мы боролись, чтобы завоевать это доверие!— говорят теперь: вот, значит,

какие люди бывают среди тех, кому мы доверились. Теперь тебе понятно, что ты вредитель? Хотя бы прокурор и выпустил тебя на волю.

Дом МПС светился сквозь березы и сосны. У Гейнца защемило сердце при мысли, что он по собственной вине потерял родной очаг. Гармс показал на дом:

— Мы составляем твердое ядро населения. Оттого что ты оказался лжецом, люди теперь думают: в этом твердом ядре есть гнилое местечко. И они настораживаются. В этом ты тоже виноват.

Маленький шпиц, радостно визжа, бросился к Гейнцу. Гейнц машинально погладил его, только бы не видеть вокруг себя холодные лица. Сидя за одним столом со своими прежними друзьями, Гейнц понял, что ему предстоит потерять. В течение следующего часа, когда ему пришлось держать ответ и когда товарищи обсуждали вопрос об его исключении, он все сильнее чувствовал, что в это утро он потерял нечто дорогое, нечто, чего вовеки не хотел терять. Когда-то он это принял наполовину равнодушно, наполовину лицемерно. Потом это пригодилось ему. Сначала он приспособился, потом врос. И вдруг оказалось, что все это стало частью его жизни. Как мог он лучшую часть своей жизни поставить под удар?

Ему казалось, что его окружают одни лишь суровые лица. В первые минуты он не видел глаз Гармса, пристально устремленных на него. Только когда Эльфрида попросила его рассказать о своей юности, о матери, он почувствовал на себе их взгляд — и сразу вспомнил разговор с Гармсом в лесу, вспомнил, как уклонялся от ответов на те же вопросы.

Гартман спросил, не приходило ли ему в голову во время войны, что его используют как орудие преступления.

Гейнц тихо сказал:

— Нет, тогда еще не приходило.

— А после войны?

— И тогда еще нет,— сказал Гейнц.— После войны мне казалось, что все погибло. Я не представлял себе, что будет дальше.

— А когда ты начал работать? Когда вступил в профсоюз? В партию?

Гейнц медлил с ответом, искал опоры в глазах Гармса, наконец сказал:

— В первое время тоже не приходило.

Гармс спросил:

— Когда же ты впервые подумал об этом?

— Мне кажется, что по-настоящему я об этом задумался, действительно по-настоящему, только в партийной школе, под влиянием Берндта, хотя изредка такая мысль уже мелькала у меня, когда я работал с Ломером.

— Почему ты тогда не поговорил с Берндтом?

— Я как-то уже хотел было поговорить с ним, но он ушел...

Эльфрида сказала:

— И тут все твое мужество испарилось?

— Да, оно как-то вдруг пропало!

Брандт сказал:

— Теперь ты это называешь — пропало мужество? Но это было кое-что совсем другое. Кое-что гораздо более прозаическое. Ты боялся потерять работу.

Гейнц помедлил и сказал:

— Нет, я меньше всего думал тогда о работе. Я только боялся, что мне придется уйти из школы.

— Я хотел бы задать еще один вопрос,— сказал Альбрехт, тракторист.— Ведь у тебя была любимая девушка. А своей девушке говоришь

многое такое, чего никому другому не скажешь. Твоя-то Катарина, конечно, знала обо всем?

— Нет!— испуганно вскричал Гейнц.

— Ну как же так! Даже странно!

Гармс почувствовал, что момент этот для Гейнца наиболее болезненный. Альбрехт продолжал:

— Вы ведь с ней дни и ночи были вместе. Если ты мог спокойно скрыть от нее свой обман, от такой девушки — мы-то ведь все ее знаем,— такой честной, такой чистой, то у тебя, видно, совсем совести нет.

Гейнц ответил:— Я не хотел вовлечь ее в свой обман.

— Это ты говоришь теперь, Рецлов,— сказал Брандт. Он был первый, кто без запинки назвал его этим именем. — На самом же деле ты хорошо знал, что сказать правду Катарине — значит во всем признаться. Она бы тогда немедленно сделала то же самое, что сделала теперь, когда тебе ничего другого не оставалось. Она бы нам все рассказала. Ты этого боялся.

Гейнц сказал уязвленный:

— Да я ведь сам послал ее к вам.

— Нет, нет,— решительно сказал Брандт,— хватит тебе нас морочить. Расскажи лучше, как же это было в тот день, когда...

И опять вопросы, точно лучи прожектора, вонзались в прошлое. Они освещали мрак, в котором Гейнц порой чувствовал себя в безопасности, порой испытывал мучительную подавленность. Берг внезапно появлялся на его пути то на войне, то в Берлине, то в мастерской. Анкета же была тут, ее нужно было заполнить без Берга. Каждая графа грозно подсказывала ответ, как только память ослабевала.

Гейнц пришел в полное отчаяние, когда Гармс вдруг, вместо того чтобы прийти ему на помощь, бросил на чашу весов самую тяжелую гирю.

— О чем ты думал, когда тот паренек на заводе принял тебя за Гейнца Бреннера, нашего дорогого товарища, с которым он сидел в тюрьме? Ведь нужно быть окончательно испорченным человеком, чтобы в таком случае не только не сказать правду, а напротив — воспользоваться недоразумением как трамплином.

Гейнц пожал плечами:

— Я этого тогда не понимал.

Впоследствии ему казалось, что все произошло очень быстро, а ведь бесконечно долгая полоса его жизни привела к этому решению: исключить. Она заключала в себе все те годы, когда он еще не понимал, что значит быть членом партии.

Перед тем как дверь окончательно закрылась за ним, Брандт сказал уже более теплым голосом:

— Ты был хорошим работником, а теперь тем более будешь стараться. Тебе предлагается несколько мест — выберешь, что больше всего тебе по душе. Если начнешь все сызнова, то когда-нибудь еще сможешь вернуться в наши ряды.

XI

Его имя по всем документам было опять Вальтер Рецлов. Люди, давно знавшие его, все еще по старой привычке звали его Гейнц, независимо от того, судили они о нем хорошо или плохо.

На нескольких заводах нужны были слесари-механики, и ему предложили выбрать какой-либо из них. Он предпочел всем другим тракторный. Отчасти потому, что знаком был с этой работой и хотел совершенствоваться в ней, а отчасти потому, что там его никто не знал.

На своем новом пути он все время чувствовал за собою ту самую тень, от которой ему не удалось сразу же избавиться, а может быть, ему только казалось, что он ее чувствует. Он решил, что в партийном комитете завода о нем все известно и, вероятно, за каждым его шагом следят. У него появилась мучительно-настороженная чувствительность к взгляду, выражению лица, к тону людей, с которыми он так или иначе соприкасался.

В профсоюзной организации ему задали при вступлении лишь те вопросы, которые обычно задавались в таких случаях. В числе руководителей этой организации был уже немолодой рабочий по фамилии Мельцер. С Мельцером Гейнц никогда в жизни не встречался, да и сейчас помимо работы между ними ничего общего не было. Гейнцу, по всей вероятности, показалось бы, что только с ним Мельцер так скуп на слова, если бы за Мельцером не установилась слава молчаливого, необщительного человека. Гейнц узнал и причину этой молчаливости. Мельцер долгие годы жил в гитлеровской Германии на нелегальном положении, жена его попалась в лапы гестапо и погибла в концлагере Равенсбрюк, а единственный сын, отправленный в штрафную дивизию, был убит. Его самого освободили из концентрационного лагеря, куда он напоследок все-таки попал, вступившие в город советские войска. Теперь он жил в семье дочери.

Гейнц работал с Мельцером в одной бригаде, и это их сблизило. Именно эти двое, казалось бы ни в чем не схожие люди, быстро сработались друг с другом, как ни угрюм и нелюдим был один, резок и замкнут — другой. Нередко они вдвоем решали исход соревнований по обязательствам, взятым на себя бригадой. Однажды они задумались над тем, как предупредить износ той части гусеничной ленты, на которую приходилась наибольшая нагрузка; Гейнц разъяснил Мельцеру, в чем здесь заключалась трудность, обнаружив при этом большой практический опыт.

На вопросы Мельцера, где он работал, Гейнц вначале отвечал несколько сдержанно. Когда Мельцер спросил, почему Гейнц не остался на старом месте, тот объяснил причину так же немногословно, как раньше говорил об износе гусеничной ленты. Мельцер выслушал, кивнул и ничего не сказал. Но от Гейнца не укрылся едва заметный огонек, вспыхнувший в глубине усталых серых глаз и тут же погасший. Он вдруг понял, что Мельцеру все известно. Но это его не огорчило — против собственного ожидания, он даже был доволен. Значит, все-таки его окружает не пустота, на него, значит, не совсем махнули рукой.

Ему не только не было тяжело с этим старым рабочим, а, наоборот, тянуло к нему. Однажды оба получили премию за какое-то совместно сделанное предложение. Они купили бутылку венгерского вина и распили ее в доме у дочери Мельцера. Гейнц снимал только койку и комнаты своей не имел. В этот вечер он собрался с духом и спросил Мельцера, не довелось ли ему сидеть в тюрьме с заключенным по фамилии Бреннер. Мельцер взглянул на него с каким-то особым выражением в глазах, как бы говорившим: понимаю, брат, куда клонишь. Он сказал:

— Довелось. Не только в одной тюрьме сидели, мы больше месяца провели в одной камере.

Гейнц удивленно посмотрел на него. Мельцер продолжал:

— Ты имеешь в виду Гейнца Бреннера? Я хорошо знал его. Из тюрьмы Гейнца отправили в больницу, а когда я собрался к нему, его уже не было в живых.

Гейнц, которого снова звали Вальтером, молчал. Он, однако, чувствовал, что Мельцер краешком глаза наблюдает за ним. Ему казалось, что на языке у того так и вертится: с этой стороны, значит, тебе не угро-

жало разоблачение. Он обозлился, но в следующую секунду проклял свою подозрительность. Ему страстно хотелось освободиться от какого бы то ни было страха перед людьми.

Мельцер, правда, тотчас же понял, почему Гейнц задал свой вопрос. Но у него не было ни желания, ни способности с наигранным удивлением спросить Вальтера, почему его интересует покойный. Что касается Людеке, который сидел в тюрьме одновременно с Мельцером и Бреннером, то с ним Мельцер часто сталкивался. Людеке не мог себе простить, что принял чужака за своего товарища по заключению и тем самым облегчил ему возможность маскироваться. Людеке даже было досадно, что Вальтер Рецлов работает и показывает себя с лучшей стороны.

Гейнц вдруг спросил:

— Скажи, что за человек был этот Бреннер?

— Он попал в концлагерь совсем еще мальчиком,— начал Мельцер.— И когда там поняли, что никакими карцерами, никакими побоями, а тем паче посулами от него ничего не добьешься, на него состряпали судебное дело. Кто знает, в чем там его обвиняли — в сопротивлении или в бунте,— но, так или иначе, какое-то обвинение высосали из пальца. К тому времени на парне уже здорового места не осталось от постоянных истязаний, и каторжная тюрьма уж, во всяком случае, была ему обеспечена пожизненно. Что может, конечно, означать и другое — пока судьи живы. Его упрятали в одиночку. Никто его не видел. До самого последнего времени, когда нас всех после какой-то бомбежки согнали в одну камеру. Бреннер, несмотря ни на что, был весел: мы уже чувствовали, что нацистам приходит конец. Тюремные псы так и не смогли полностью изолировать Бреннера. Он передавал нам свои призывы через наглухо запертые двери. Этот человек неустанно учился у каждого, с кем он соприкасался. Он умел извлечь знания из каждого клочка печатной бумаги. Когда нас освободили, это был уже полутруп. Один советский солдат что-то сказал своему товарищу, Бреннер открыл глаза и говорит мне: «Он сказал, что я умер». И улыбнулся. Он, наверно, рад был, что понял. Когда я пришел в больницу навестить его, он уже и в самом деле умер. Больше я о нем ничего не знаю.

Мельцер умолк и бросил быстрый взгляд на Гейнца. Гейнц почувствовал, что этот взгляд означает: и такого человека ты хотел подменить собой! Да, Мельцер думал: ты не Гейнц Бреннер и ты не такой, как мой сын. Оба они раз и навсегда не приняли фашизма. Оба они были точно металл, не поддающийся сплаву.

Тем не менее старик решил взять на себя заботу об этом юноше, печься о нем вместо своего безвременно погибшего, гордого и чистого сына, убитого нацистами. Он навидался таких картин уничтожения и сам был так близок к смерти, что для пестования жизни, казалось ему, не жаль никаких трудов и усилий.

XII

В первое время Катарина приезжала каждое воскресенье. Часто она выезжала ночью, только бы уже с раннего утра попасть к Гейнцу и пробыть с ним по возможности до самого вечера. Они говорили о ее работе, о новых знакомых, о забавных приключениях. Кто видел их вдвоем, когда, взявшись под руку, они шли, гуляя, и болтали, тот принимал их за счастливую чету. Катарина избегала произносить его имя, но иногда у нее нечаянно вырывалось: Гейнц. Она радовалась его успехам; ей нравился Мельцер, к которому они время от времени заходили вместе. Уезжала она всегда последним поездом. В город поезд этот прибывал ночью, и до своей деревни ей еще надо было пройти изрядный путь пеш-

ком. Как только начинало темнеть, она то и дело поглядывала на часы и заблаговременно собиралась на вокзал: Катарина предпочитала посидеть в зале ожидания, хотя молодой рабочий, который жил с Гейнцем в одной комнате, по воскресеньям обычно дома не бывал.

Но вот однажды, когда она уже порывалась встать, Гейнц удержал ее.

— В крайнем случае выедешь ранним поездом,— сказал он,— но ты еще и на последний поспеешь. Я хочу тебе кое-что сказать, это не займет много времени.

Она не отняла у него своей руки, хотя инстинктивно чуть не вырвала ее. Лицо Гейнца выражало скорее нетерпение, чем нежность.

— Я давно хотел спросить тебя кое о чем, Катарина, и давно должен был это сделать, да никак не мог собраться с духом.

Она пристально взглянула на него, и он подумал то, что думают при взгляде на необыкновенное лицо, которое видишь в первый или в последний раз: оно неповторимо, ты запомнишь его навсегда.

— Неужели ты полагаешь, — продолжал он, — будто я не заметил, что все эти воскресенья ты приезжала ко мне словно по обязанности? Что со мной тебе здесь ни разу не было по-настоящему хорошо? Я думал: быть может, ты приезжаешь потому, что не хочешь бросить меня одного на произвол судьбы? Быть может, тебе Бернд внушил, что заботиться обо мне теперь, когда мне, вероятно, особенно тяжело,— это, мол, твой долг?

Катарина слушала, глядя прямо ему в глаза. Она чуть-чуть побледнела.

— Эта мысль, Катарина, больше всего меня мучила, потому что она верна. Хотя работа для меня много значила, хотя я встретил немало славных людей, хотя я встретил Мельцера, но я действительно не знаю, как бы я выдержал весь этот год без тебя. Я всегда повторял себе: вот кончится неделя, и она приедет. И каждый день недели был для меня мукой, и каждая встреча с людьми, хотя все они хорошо ко мне относились, даже и те, да, да, именно те, кто, вероятно, кое-что обо мне знал. Когда я ждал тебя на перроне, сердце у меня всегда билось от страха — а вдруг она больше не приедет... Теперь же я говорю тебе: жизнь моя снова входит в свою колею; тебе больше нечего беспокоиться за меня, я выздоровел, жалеть меня больше не нужно, ты свой долг выполнила. Жизнь моя, повторяю, входит в свою колею и внешне и внутренне, я больше ни в чьей помощи не нуждаюсь, я теперь твердо стою на собственных ногах, и это хорошо, так должно быть. Поэтому я предлагаю сказать сегодня друг другу «прости!»

Сердце у него замерло — вот сейчас произойдет чудо. Она обовьет его шею руками, или же заплачет, или ответит ему: все это не так, я приезжаю вовсе не из чувства долга, я всегда еду к тебе с радостью, потому что мы любим друг друга и нет ничего, что может нас разлучить, и я остаюсь с тобой.

Катарина сказала:

— Ты прав, нам лучше расстаться. Мне нужно какое-то время побыть одной. И для тебя будет лучше некоторое время пожить одному. В следующем месяце я все равно не могла бы приезжать. Я готовлюсь к учительскому экзамену, и все заочники из близких деревень каждую неделю встречаются, вместе повторяют пройденное.

Сердце его опять забилось ровно и скучно, как часы, отбивающие хорошие и плохие секунды. Он продолжал говорить просто, спокойным голосом, словно добиваясь ее согласия, которое причиняло ему такую боль:

— Быть может, и для работы твоей нехорошо, если люди всегда видят нас вместе.

Опять сердце у него замерло в надежде, что Катарина запротестует, и он упорно смотрел на ее губы. Она сказала:

— Так или иначе, я должна некоторое время побыть одна. Да, будет лучше, если мы теперь расстанемся.

Она встала, быстро провела рукой по его волосам, что могло означать также: оставайся дома! — и ушла. Он слышал, как она сбежала с лестницы и промчалась мимо окна. Посмотрел на часы. Да, на последний поезд она еще поспеет.

Он стиснул руки, оглядывая опустевшую комнату. Его сосед по комнате, круглоглазый, круглолицый паренек вернулся с последним поездом. Смеясь, он рассказывал, что Катарина вскочила в поезд, когда он уже трогался, и проводник ругал ее.

В следующее воскресенье Гейнц встал рано и отправился на вокзал с этим самым пареньком, которого звали Эрвин Руш и который ехал навестить родителей. Взволнованный надеждой, он ждал прихода поезда; если Катарине после их разговора ни разу в течение всей недели не захотелось написать ему, то это может означать только одно: она переменила свое решение и приедет в обычное время. Он тотчас же увидел в одном из окон подошедшего поезда красное пятнышко — косынку, которую Катарина часто надевала на шею. Но красная косынка была на девочке-подростке с толстой косой.

Не очень скоро, лишь через несколько дней, он получил письмо. Катарина писала, что еще далеко не готова к экзаменам. Чтобы прочесть все необходимое, ей приходится пользоваться каждой свободной минуткой. Об их расставании не было сказано ни слова. Гейнц принялся писать ответ, но тут же порвал листок. В конце концов он послал ей длинное, убористым почерком написанное письмо, где речь шла исключительно о его работе, его бригаде и о профсоюзных делах. Недели через две Катарина ответила ему почти таким же обстоятельным письмом. Она описывала свои трудности, свои успехи и то, как ей помогают опытные товарищи. Чем ближе надвигались экзамены, тем реже она писала.

Гейнц и Эрвин Руш, его сосед по комнате, жили дружно. Гейнц часто разъяснял Эрвину смысл той или иной газетной статьи, а когда Эрвина перевели в его цех, давал ему советы в работе. Он взялся обучить в свободное время Эрвина и еще двух юношей.

Однажды Эрвин спросил, что это с девушкой Гейнца, она как будто теперь уже не приезжает по воскресеньям. Гейнц в ответ что-то сказал насчет ее экзаменов. Юноша, однако, почувствовал, что его товарищ чем-то угнетен, и неожиданно выпалил:

— Вы поссорились?

Гейнц коротко ответил:

— Выяснилось, что мы не подходим друг другу.

Эрвину стало неловко за свой вопрос, он смутился:

— А мне казалось, что с тобой можно легко ужиться.

— Это ты так думаешь, — ответил Гейнц, и юноша еще больше смешался; по лицу старшего товарища он увидел, что и последние его слова были сказаны невпопад.

Глядя в круглое и ясное лицо юноши, смущенное лишь чисто детским любопытством, Гейнц подумал, что нехорошо заставлять этого мальчика теряться в догадках, и все ему рассказал.

Эрвин в смятении слушал его, и, когда он кончил, вскричал:

— Что ж ты раньше никому этого не говорил?

— Боялся,— ответил Гейнц.

Эрвин умолк и задумался. Теперь он, наверно, поймет, почему Катарина не приезжает, думал Гейнц. Он напряженно ждал, что скажет Эрвин, словно опять стоял перед судьями.

Но Эрвин не об этом думал. Он не находил нужных слов для выражения своих мыслей, да и искать их ему не хотелось. Как могло случиться, что этот отзывчивый человек, этот отличный работник мог нести на себе бремя прошлого, которое он хотел скрыть? Во время войны Эрвин был еще ребенком: муж его сестры, токарь, потерял руку; двоих ребят, с которыми Эрвин всегда играл в камешки, засыпало в бомбоубежище, а лес горел. Все это происходило у него на глазах и оставило ужас в душе. С тех пор прошло несколько лет, и вот сегодня перед его внутренним взором встало нечто, потрясшее его, как когда-то изувеченный зять, и раздавленные дети, и горящий лес. Он же, Эрвин, ни за что не хочет, чтобы когда-либо в жизни, в какое бы положение он ни попал, у него было что-то в прошлом, чего бы ему пришлось потом стыдиться или бояться, как бы это не раскрылось.

Но он сказал только:

— Очень поздно. Пора ложиться.

Он принес кувшин с водой, поставил на место свободный стул, чтобы Гейнц не истолковал неправильно его молчание.

Молодые рабочие на заводе любили Гейнца. Он с одинаковым терпением мог сделать чертеж и растолковать новичку, как правильнее всего вставлять напильники. А ему никто не мог помочь, никто не мог его научить, как вернуть утраченную радость жизни.

Катарина писала все реже, все односложнее. Экзамены свои она выдержала и ждала перевода в отдаленный город. Через некоторое время она сообщила свой новый адрес.

Как-то под воскресенье Гейнц поехал туда; он не предупредил Катарину: он не знал заранее, что поедет к ней. Но когда он сидел в своей пустой комнате — в этот вечер Гейнц не работал, собраний никаких не предвиделось, читать не хотелось, Эрвин ушел на какой-то вечер молодежи, — досуг показался ему вдруг таким праздным, таким бессодержательным, таким пустым, что он не смог вынести тиканья часов. Он думал: не знаю, что со мной будет дальше, если и завтра не увижу Катарину.

Он бросился на вокзал, и уже от одного того, что он вместе со всеми стоял и ждал поезда, у него отлегло от сердца. Он даже с удовлетворением подумал — как будто одиночество было позором и всем понятна цель его ожидания: все устремляются к своим друзьям, семьям, любимым, и сегодня я один из всех.

Он приехал ранним туманным утром в незнакомый городок. Когда он шел вдоль трамвайного пути к рыночной площади, а оттуда стал искать нужную улицу, у него было ощущение, что он неожиданно вернулся домой из дальнего путешествия. Катарина, услышав его голос, конечно, вскочит с постели; как же она будет поражена! Он читал номера домов над подъездами.

И вдруг мужество оставило его, он взбежал на третий этаж и тут же спустился вниз. Подумал: я только просуну записочку, что я приехал. Приложив листок к стене, он действительно написал записку, но потом передумал. С противоположного конца улицы к тому же дому подошел молодой веселый парень с рюкзаком за плечами и посвистел. В доме открылось окно, кто-то крикнул:

— Сейчас.

Уж один звук этого голоса заставил Гейнца внутренне подготовиться к тому, что Катарина выйдет. На ней была ее красная косыночка; волосы, подстриженные гораздо короче, чем обычно, казались плот-

ной шапкой на ее голове. За плечами у нее тоже висел рюкзак. Глядя, как парень и Катарина взялись за руки и, смеясь, побежали через пустынную рыночную площадь, Гейнц понял, что они близки. Он даже подумал: может, это ее старый друг? Кажется, Вейганд была его фамилия. Тот как будто был суровый человек, сухарь? А этот на вид живой и веселый.

Их ждала стайка детей; они бросились к учителям, как птенцы, ждущие корма. От Гейнца не ускользнуло и то, что эти двое взрослых все время находили минутку, чтобы побыть рядом, заглянуть друг другу в глаза, улыбнуться и перекинуться словом, хотя дети то осаждали их все вместе, чуть не сбивая с ног, то поодиночке налетали и, словно что-то поклевав, отбегали прочь.

Но вот все ушли, и Гейнц остался один между вокзалом и городом, которые будто говорили, что он чужой — чужой был и есть. То же самое, казалось ему, думали люди в поезде, их равнодушие как будто относилось именно к нему и означало: ты напрасно вообразил, что ты один из нас, ты лишен даже тех радостей, на которые каждый имеет право.

Он зашел к Мельцеру, но Мельцера не было дома. Зять его открыл Гейнцу дверь, был с ним вежлив, однако войти не пригласил. Гейнц не особенно любил его — ему казалось, что он по лицу этого человека читает, что тот о нем думает.

В это воскресенье ему так и не удалось убежать от пустоты своей комнаты. Отчаяние словно было заключено в ее четырех стенах: едва он закрыл за собой дверь, как оно накинулось на него. До чего сияла Катарина, она вся слилась с окружающей ее средой. Она любит этих детей; так наклоняет голову, так держит себя человек, когда он что-нибудь любит от всего сердца. А молодой человек — это, несомненно, тот самый учитель, с которым она еще в Берлине занималась вместе на курсах.

Она рассталась с ним, когда встретила Гейнца. Ну, а теперь поняла свою ошибку.

Если на заводе несколько человек заговаривали о Вальтере, они обычно начинали с обсуждения его достоинств и недостатков и некоторых известных им моментов его биографии. Потом разговор переходил на другие предметы, например, что сталось бы с ним в Западной Германии. Там с ним носились бы как с беженцем из Восточной Германии, и в награду за то, что он бежал, он, толковый, квалифицированный рабочий, возможно, на некоторое время и получил бы работу. На Западе ему засчиталось бы в заслугу все то, за что он здесь подвергался преследованиям — что бы это ни было. Там он мог бы на всех перекрестках бахвалиться тем, о чем он здесь по вполне понятным причинам умалчивал. Все, что было плохого в этом человеке, там тщательно растили бы и потом использовали. Так, беседуя, они переходили от разговора о судьбе отдельного человека к судьбам всего народа.

Мало-помалу Гейнц сжился с заводским коллективом. Среди молодых рабочих много говорилось о том, как он хорошо умеет все показать, объяснить. Они написали просьбу в заводской профсоюзный комитет о том, чтобы Гейнца направили в качестве преподавателя на вечернее отделение фабрично-заводского училища.

Комната Гейнца уж никогда больше не пустовала, и все вечера у него были заняты. Один из молодых рабочих потерял на войне два пальца правой руки. Но уговорить его выбрать себе другую профессию было невозможно: он упорно стоял на своем. Гейнц потратил много

времени, чтобы уяснить себе, сможет ли он обучить парня работе на обычной машине и какие нужны для этого специальные приемы.

Он оставался один в учебной мастерской и пробовал, каким образом можно изувеченной рукой обслужить машину, которую сам он знал вдоль и поперек. Искусно наложенной повязкой он зажал себе два пальца. Он добился того, что парень смог сохранить любимую профессию. Приноравливаясь так и этак, не жалея времени и труда, он обучил парня всему, что было необходимо для его работы.

Девушка, которую звали Элли Каст, очень нравилась ему. Вернее, она очень ему нравилась бы, если б не вошла в его жизнь как замена утраченной любви. Она ни в чем не была похожа на Катарину. Высокая, длинноногая, еще порядком угловатая девушка с красивыми зубами, Элли, казалось, вся искрится: искрились ее медно-рыжие волосы, ее улыбка, ее светлосерые глаза. В работе она не уступала мужчине, в момент тяжелого физического усилия ее угловатость переходила в грацию. Она и мыслила энергично и быстро. Она мечтала в будущем году попасть на рабочий факультет.

Элли твердо была убеждена, что любая вина — это исцелимая рана и что от всякой душевной язвы надо избавляться, убирать ее прочь, как убирают кучу развалин. Поэтому Гейнцу с ней было легко и хорошо. Но когда он оставался один, он думал о другой. Та, другая, не искрилась счастьем, и волосы у нее не были медно-рыжие. С нею угнетенность его не проходила. С нею он чувствовал на себе тяжесть своего прошлого. Она, правда, писала время от времени, но всегда лишь кратко, как по обязанности

Молодой учитель, с которым Катарина ездила тогда на экскурсию — она лишь недавно познакомилась с ним, — был ее лучшим другом здесь, на новом месте. Ни в их работе, ни на воскресных прогулках, ни в разговорах между собой, ни на собраниях не было ничего, что вызывало бы у них разногласия. Не было ни одной трудной дороги — шагали ли они по ней рядом в действительности или только в мыслях, — которая не доставляла бы им обоим радость. Найти причину, почему вот этот ребенок робок и вял, подтянуть весь класс, чтобы никто не остался на второй год, — это были задачи, которые они ставили перед собой иной раз в один и тот же час, давая урок в разных помещениях.

Щеки ее вспыхивали, когда она слышала его посвист под окном. Она пришивала к его куртке оторванные пуговицы, готовила ему ужин и ухаживала за ним, когда он болел. Читая газету, даже без него, она знала, где он остановится в недоумении, где кивнет головой. Она была привязана к нему, как к брату. Она часто проводила рукой по его густым волосам. Но ей и в голову не приходила мысль о совместной жизни с ним. Когда он об этом заговаривал, она мягко говорила ему «нет» и на лице ее появлялась непонятная тень.

Однажды к ней приехал неожиданный гость — Вейганд, ее прежний товарищ по учительским курсам. С тех пор Вейганд шагнул далеко вперед и учился теперь в высшем учебном заведении. Он знал, сколько Катарине пришлось пережить. Как ни тяжело он перенес ее внезапный уход, он не затаил зла против нее и вот теперь приехал, полагая, что она одна и в тоске. Но стоило ему заговорить о разбитых иллюзиях и о возврате к былому, как она его резко оборвала и стала расспрашивать об его жизни. Она внимательно смотрела на Вейганда. Как странно, что этот человек некогда был ей близок.

Время от времени она ездила в деревню, где раньше работала в школе. Она навещала тамошних учителей, школьников, их родителей, заходила на МПС. Там были все новые лица. Тракторов теперь насчитывалось более двух десятков, слесарей вместо одного было три. Гармс работал здесь попрежнему. В зимние месяцы он преподавал во вновь основанной крестьянской школе. Он знал каждую семью в деревне так же хорошо, как она сама себя знала. Он следил и за судьбой Гейнца, и все, что он слышал о нем, было хорошее.

Однажды Катарина собралась с духом и поехала в город, где жил Гейнц. Она думала: он теперь совсем другой человек. Мы ведь не порывали друг с другом. Все может еще срастись.

По дороге с вокзала к дому, где жил Гейнц, она заглянула через окно в кафе; там она иной раз сиживала с ним, отчасти чтобы скоротать время, отчасти в страхе, что оно слишком быстро промелькнет. Она увидела Гейнца среди людской толчеи, он смеялся, тесно придвинувшись к незнакомой ей девушке; та близко наклонялась к нему, ее кок то и дело задевал его по лицу, он теребил его, и тогда лица их соприкасались. Катарина мгновенно повернула обратно. Она помчалась назад к вокзалу по людным узким улицам. Надо ступать твердо, чтобы не потерять равновесия; жизнь неслась и неслась, отметая всякого, кто останавливался, споткнувшись все равно обо что.

Гейнц там, в кафе, повернул голову к окну. Девушка тормошила его, и смеялась, и звала его: «Вальтер!» Ему почудилось, будто мимо окна прошла Катарина. Но это чудилось ему десять раз на дню. Он не мог удержать это бледное лицо, мелькавшее то за окном среди уличной сутолоки, то в одиночестве его комнаты, то перед закрытыми глазами.

Он не отдавал себе отчета — почему, но его все сильнее тянуло к друзьям, которых он долго избегал, к друзьям из недавней тяжелой поры его жизни. И все же ему пришлось выдержать большую внутреннюю борьбу, прежде чем он написал Гармсу. Гармс обрадовался его письму и, чтобы облегчить Гейнцу свиданье, предложил встретиться в трактире одной деревни, которая лишь с недавнего времени тоже обслуживалась грейльсгеймовской МПС.

Гармс встретил Гейнца так, как будто они вчера расстались. Он без устали расспрашивал его о работе и сам рассказывал о переменах в Грейльсгейме, о трудностях и об успехах. Услышав, что из старых работников МПС остался только Гармс, Гейнц обрадовался и тотчас же сам предложил пойти в Грейльсгейм. Ему хотелось осмотреть разросшуюся станцию. Он с восхищением осматривал новые машины и большую ремонтную мастерскую, принадлежавшую МПС.

Они бродили по новому поселку, заглядывали во все уголки. Красные черепичные крыши мирно поблескивали над полями, затихшими в ожидании морозов. С какими колебаниями, недоверием, усталостью начинали когда-то семьи батраков и новоселов обработку полученных ими наделов. А с какими кисло-сладкими минами они бывало подписывали договоры со станцией Грейльсгейм, будто делали одолжение тракторам!

Гармс показывал Гейнцу молодые насаждения, едва поднявшиеся над землей там, где раньше стоял вымирающий лес побуревших и больных сосен. Когда Гейнц жил здесь, старики занимались сбором еловых шишек, за которые выручали несколько марок. Потом эти шишки были обработаны под семена, семена со временем превратились в саженцы, а из саженцев поднимался теперь новый лес. Все это свершалось по законам, развивавшимся независимо от исключения из партии какого-то слесаря или от страха какого-то новосела.

Какая красота во всем этом, думал Гейнц; почему же я не могу радоваться всем сердцем?

Гармс написал Катарине: «Вчера у меня был Гейнц. Никак не привыкну звать его Вальтер. Меня порадовало, что он приехал по собственному почину. Это показывает, насколько он к нам привязан. Он обо всем расспрашивал, все хотел видеть собственными глазами. Это показывает, что́ в нем перевесило: страх перед встречей с людьми, которых он оставил, или потребность вновь увидеть все, к чему он прирос сердцем. Почему тебя не было с нами? Я видел, что ему это тяжело. Конечно, он за это время иной раз встречал девушку, которая ему нравилась, но он все еще очень одинок».

Однажды Гейнц получил письмо, в котором Катарина писала, что едет в соседний город на учительскую конференцию. Если бы он встретил ее на вокзале, она осталась бы с ним до следующего поезда.

Было начало зимы. От сырости, холода и ожидания Гейнц чувствовал какую-то скованность. Они зашли в привокзальный трактир. Он долго придумывал, что он ей скажет. От этих слов глаза у нее непременно радостно заблестят. За их столиком сидел старик и, жуя свой ус, читал газету. Время от времени он посматривал на них; они сидели, тесно прижавшись друг к другу, виски их соприкасались.

Гейнц сказал:

— Когда ты будешь возвращаться, я принесу тебе к поезду шерстяные перчатки, смотри, как у тебя потрескались руки от холода.

Катарина спрятала руки под стол. Гейнц испуганно вытащил их оттуда. А старик жевал свой ус и думал: так было, так есть, так будет.

Но было вовсе не так. Гейнц то не отрывал глаз от девушки, то устремлял взор в запотевшее окно, неспокойное от мелькания человеческих теней. Он весь обратился в слух, боясь пропустить хотя бы слово. Лица у обоих светились сдержанной радостью и болью.

Катарина говорила:

— Я сначала не верила, что жизнь моя когда-нибудь войдет в колею. Я даже не сердилась на тебя. Мне было бы легче, если бы я могла сердиться. Я страдала от одной мысли о тебе. Теперь я думаю, что нам надо вместе начать новую жизнь.

Гейнц сказал:

— Да, Катарина.

Они посидели еще некоторое время без всяких слов. На лицах их играли свет и тени. Они простились спокойно. Он не успел проследить за красным пятнышком косынки — оно исчезло в битком набитом поезде. Он стоял неподвижно среди всех этих запыхавшихся и толкающихся людей, которые носились по перрону. Они восстанавливали свою до ужаса разрушенную страну, сами до ужаса разрушенные. Они штурмом брали теперь все эти поезда, чтобы не опоздать на работу. И то, что они восстановят, будет стоять так крепко и прочно, словно строители одержали победу над беззаконием и страданием.

Скоро Катарина и Гейнц будут жить вместе. Иногда она украдкой посмотрит на него и отведет глаза, как только он обернется. Гейнцу иногда покажется, что она чуть побледнела, едва заметно, как бледнеют смуглые от загара лица, а причину этой бледности он не сразу поймет. Они будут любить друг друга. Им будет нелегко.

Перевод с немецкого
И. Горкиной и *В. Станевич*

Иозеф Кайнар

Чешская мечта

Спит, он уж спит.
Уж может мать прилечь.
Ребенок сладко спит в своей кроватке.
Теперь с Большой Медведицей
и с Малой,
с Весами
и с самим созвездьем Рака
играть он будет до утра,
всю ночку,
пока трава росою не заплачет
и во дворе не закудахчет квочка.

Спит, он уж спит.
Упрямства рожки спрятал...
Как Холм Священный,
лоб невинный, белый...
Нет материнской гордости предела.
Мать не ложится:
ящички открыла,
достала шерсть, грибок,
о сне забыла.
Покуда с миром звездным сын играет,
мать шьет
и тихо песню напевает.

Спит, он уж спит,
лишь кулачки сжимает.
сжимает добела —
ведь он со сном
боролся храбро,
словно с гусаком.
Когда же сон
свалил упрямца с ног,
со злости
взял, да и уснул сынок.

Хоть злость была
лишь вспышкою короткой

она как будто кистью провела
черту у малыша на подбородке,
что очень
— к слову говоря —
мила.

Спит. Крепко спит,
сжав кулачки упрямо.
Ночь за окном.
Сидит с работой мама.

Ох, не легко быть матерью
героя.

Он днем вчера, играя,
ел землю,
чтоб узнать:
вкусна ль земля сырая?

На солнце он глядит из-под ладони:
— Эй, кто кого сильнее,
золотое?..
Щенятами командует герой,
приносит головастиков домой.
То полон им весь дом,
то — тишина
внезапно воцаряется кругом,
такая тишина,
что мать поражена.

И снова шум.
Он топчет ос в саду
иль с громким криком:
— На войну иду! —
садится на калитку вдруг верхом.
Под ним калитка буйным ржет конем,
он храбро рубит изгородь мечом.
С позором рада б изгородь удрать,
чтоб только не нести в бою утрат.
Но вот беда: в земле торчит она,
и никуда не убежать злодейке;
кляня судьбу,
теряет копья — рейки...

Спит сладко. Спит.
Во сне спокойно дышит.
Его дыханье
лодочку колышет.
Как лодочка
на глади темной ночи,
колеблется ребяческая грудь.
Дыхание, как волны
с ней играет:
то подымает вверх,
то опускает.

Когда ты спишь так,
мамочкина гордость,
ради тебя
весь дом, весь мир замолк.
Ради тебя
ступает осторожно
копытцем черным
лань в лесу на мох.
Ради тебя
птенцы летучей мыши
стараются во тьме
летать неслышно.
Ради тебя,
наш маленький сыночек,
сирень в саду
благоухает ночью
когда ты сладко спишь,
шалун,
драчун...
малыш...
А знаешь, сном каким ты сладко спишь?
Твой сон, сыночек, — чешская мечта,
мечта народа, что тебя качает,
баюкает,
ласкает...
В сладкий сон,
как в яблочко зерно, ты погружен
Ты — крошка-шмель,
заночевавший в розе,
из-за которой родина пылала
и люди умирали в битвах грозных,
скорбь о которой
девочка-малютка
с глазенками в ресницах обожженных
и тонкими косичками
бывало
тайком тряпичной кукле поверяла.

И это роза —
та, с которой
любимого подруга провожала
на битву прямо от калитки:
«Ты иди, любимый,
не робея в бой.
На лугу погибнешь —
я взрасту травой.
На горе погибнешь —
стану я горой.
В злую ночь погибнешь —
я взойду луной!..»

Я говорю о розе той,
сын чешской женщины простой,
я говорю о розе той,
что чешскою зовут мечтой.

Спи, чешской матери сынок!..
О, если б знал ты,
сколько смелых пало
за то, чтоб спать ты сладко мог.
Перед твоим окном
шумят деревья,
праправнучки
берез священных, древних.
Увы, они не могут нам поведать,
и мох молчит,
и не расскажет ветер,
что здесь в былом
такой же ночью лунной
копье пронзило
шею жрицы юной.

Несла для Лады
девушка ромашки.
Ей папский крест
чужим казался, тяжким.
Ее пленяло звезд сияние,
ночей весенних обаяние.
Копье волшебной ночью мая
ее сразило, свистнув на лету
и обняла трава густая...

О, если б знал ты,
сколько честных пало
за нашу чешскую мечту!

Видна скала
за рощей, недалече.
Там спорили о правде,
в зимний вечер
подсчитывали тряпки, и опорки,
и черствые обглоданные корки,
болячки и обиды вековые,
серпы, и косы,
и ножи стальные
крестьяне
полуголые, босые.
Там, в слабом свете,
мутном, будто злоба,
не раз в псалмы угрюмых бедняков
врывался, долетая из чащобы,
протяжный, заунывный вой волков.
Там ночью не библейская рука
а пар из уст суровых бедняка
писал во тьме уверенно и строго
что́ кесарю принадлежит
что́ богу...

В мороз пожар там вспыхнул,
вокруг разлился тихо.
И родилась тогда
из огоньков блуждающих —

звезда.
Ее назвали —
Чешская мечта!
Века живущая в народе
мечта о счастьи и свободе.
Деревья под окном,
скала за ними,
а над скалою
неба синий жбан.
На нем цветами золотыми —
звезды.
От воздуха его
ты будешь пьян.

Когда б ты знал,
кто этот воздух пил!

Здесь
в годы схваток
и сражений лютых,
когда стихали
вной,
стрельба,
молитвы,
когда в траве
кончали петь сверчки,
запоем пили воздух после битвы
победные гусистские полки.
Запоем чистый воздух пили —
за доблесть,
за мечту, что станет былью,
за то, чтоб ночь прошла
спокойно мало-мальски...

А за оврагом на кустах
качался мокрый от росы
колпак осклизлый
кардинальский...

Наш небосвод,
как винный жбан, глубок,
и воздух крепче,
чем вина глоток.
Но мы должны предупредить:
врагам его опасно пить,
им не пойдет он впрок.
А ты его спокойно пей,
мой дорогой сынок.
Спокойно спи,
и, как гуситы-деды,
проникнись верою народа,
что человек
терпеть не должен гнета,
что удушить в петле нельзя
свободу
и не страшны ей лапы палача.

кто б эшафот ни строил —
чорт иль дьявол —
во имя бога
или богача.

И с этой верой
гордых бедняков,
и с этой верой
дедов и отцов,
как на пуху,
упрямый мой сынок,
ты можешь спать,
не ведая печали,
а месяц может, заглянув в окно,
лучом писать стихи на одеяле.

Рабочим чешским благодарен будь,
чья кровь рекой текла по мостовой,
когда паны хотели усмирить
наш гнев и голод
щедрою пальбой.
Рабочим чешским благодарен будь
за то, что, чешской матери сынок,
ты можешь спать сегодня без тревог,
обнявши мишку плюшевого нежно.

Бойцам советским благодарен будь,
что здесь, у нас,
уснули вечным сном, —
за то, что спишь,
как в яблочке зерно,
как елочка в сугробе снежном.

Нет!
Яблочко упасть на землю может,
весною тает пышный снег,
бывает —
рубит елку дровосек.

А вот тебя
ничто не потревожит!
Тебя хранит мечта,
с которой человек
становится прекрасней и сильней.

Она — в тебе,
ты — в ней.
В одно вы слиты.
Над вами
мирной чешской ночи ширь.

Спи, мамин баловень,
растущий богатырь!

Перевод с чешского
Павла Железнова.

Роже Вайян

Пьеретта Амабль

РОМАН

ЧАСТЬ 1

I

Весной 195... года я возвратился из длительного путешествия, во время которого мне довелось побывать на островах, еще более отдаленных, чем Ява и Бали, на архипелаге, соединяющем самые южные точки Азии с австралийским материком, и поселился в горной деревушке между Савойей и Юрой, чтобы написать книгу о своей поездке.

Деревня Гранж-о-Ван с ее угодьями раскинулась на большой поляне среди густого букового и дубового леса, где охотнику нередко удается поднять кабана или косулю.

Единственная дорога, ведущая к деревне, петляя, ползет вверх по крутому склону одного из отрогов Юры, доходит до церкви, а километра через полтора упирается в гору и превращается в козью тропу; это не дорога в подлинном смысле слова, а проселок, как он именуется на языке дорожного ведомства. Во многих местах кроны деревьев сплетаются над этим проселком, а в дождливое лето между колеями растет трава. С церковной площади — у самого обрыва над диким ущельем, где с грохотом мчится поток, — открывается вид на лежащую далеко внизу равнину, всегда окутанную дымкой, — там река Эн впадает в Рону; эта равнина напоминает море.

По моим наблюдениям, местные жители — их здесь человек сто — занимаются главным образом разведением скота, земледелием, дающим скудные урожаи, которых хватает только для пропитания семьи, да еще сбором орехов и каштанов. Сначала в этой деревне я почувствовал себя еще более оторванным от мира и борьбы, которая в нем ведется, чем на островах Индийского океана, откуда недавно вернулся. Ничто не предвещало уже назревшей тогда драмы, которой суждено было разыграться спустя шесть месяцев в одной из ближайших долин, вызвав отклики не только в деревушке Гранж-о-Ван, но и во всей стране. Об этой драме я и собираюсь рассказать.

* * *

В начале своего пребывания в Гранж-о-Ване я каждый вечер записывал мои впечатления в тетрадь. Читатель найдет здесь часть этих заметок. Факты изложены точно. Однако впоследствии мне пришлось изменить многие мои суждения.

3 марта

Поселился я на окраине деревни, в крестьянском доме, вклинившемся между двумя другими; это последние жилые строения в «Верхнем квартале», где в начале века было с десяток дворов.

Окно моей спальни выходит во двор Эрнестины и Жюстена — это молодая пара, они женаты всего лишь три года, — а из окна рабочего кабинета мне виден двор Амаблей, старых крестьян, самых крупных землевладельцев деревни, хотя у них только двадцать гектаров с лугом и лесом. Каждое из моих окон приходится как раз напротив крылечек обоих домов. Спрятавшись за занавесками, я спокойно наблюдаю за всем, что происходит в столовой той и другой семьи.

Амабли сами обрабатывают свою землю. Иногда им помогает железнодорожник, который приезжает из соседнего городка в долине. Продают Амабли мало и только молочные продукты — у них пять довольно плохоньких коров. Покупают они тоже мало; Эмэ Амабль сам месит тесто, печет хлеб, давит виноград со своего небольшого виноградника, а Адель Амабль сбивает масло, прядет шерсть собственных овец и вяжет. Старик знает также кузнечное дело и слывет отличным охотником. Этот современный Робинзон Крузо живет всего в часе езды автомобилем от Лиона.

У Амаблей был только один сын, который погиб где-то на севере Франции при июньском отступлении 1940 года. Все родственники Адели Амабль умерли. Единственный брат Эмэ Амабля в ранней юности ушел «на производство», поступил на одну из шелкопрядильных фабрик в соседней долине. Во время гитлеровской оккупации он скрывался от трудовой повинности и в 1944 году был убит в стычке между партизанами и петэновской милицией. Спустя несколько недель его жена, как и он, работавшая на фабрике, умерла от родов. Старшая их дочь Пьеретта — единственная родственница стариков Амаблей.

Племянница моих соседей, Пьеретта Амабль, по примеру своих родителей поступила на фабрику. Сразу после окончания войны она вышла замуж, родила сына, а через три года разошлась с мужем. Амабли растят своего внучатного племянника Роже, которому сейчас пять лет.

Я вижу мальчика ежедневно, он играет под моими окнами; но только в деревне, в «Нижнем квартале», как здесь говорят, я узнал о том, кем он приходится старикам. Амабли никогда не упоминают ни о погибшем сыне, ни о племяннице. Пьеретту все называют «молодой мадам Амабль», чтобы отличить ее от тетки, хотя обычно так называют сноху. Молодая мадам Амабль навещает сына раз в месяц, в воскресенье, и я ее еще не видел.

В местной газете напечатали заметку о моем приезде, и ко мне явился репортер из Гренобля, чтобы взять интервью о моих литературных планах и политических взглядах. Статью его прочли в деревне. Таким образом, Эмэ Амабль должен теперь знать, каковы мои убеждения, а у него, надо полагать, есть свои собственные убеждения, но мы с ним ни разу не касались этой темы. И дело здесь не в недоверии, а во врожденной сдержанности и взаимном уважении. Жители Гранж-о-Вана, даже те, что сидели в школе за одной партой, при встрече обращаются друг к другу «мосье» и «мадам», никогда не придут в дом без приглашения и отдают визиты, соблюдая этикет куда строже, чем сам герцог Сен-Симон. Ведь с 1793 года над ними нет хозяина и земля у них собственная. Пожалуй, они более «аристократичны», чем иной аристократ.

Во время первой мировой войны Эмэ Амабль служил в пехоте, а с тех пор не отлучался из Гранж-о-Вана, если не считать поездок на рынок в главный город департамента. Газет старик не читает, и радиоприемника у него нет. Вечером, после ужина, уложив маленького племянника спать, Адель Амабль садится на скамейку и прядет или вяжет; Эмэ Амабль сидит напротив нее на другой скамье с охотничьей собакой у ног и ничего не делает. У них так мало денег — горожане даже не

в состоянии себе это представить, — что в комнате горит только одна электрическая лампочка, и притом совсем слабая.

Сейчас я приподнял край занавески, чтобы посмотреть на Эмэ Амабля: в скудном освещении, напоминающем полумрак подземелья, он сидит прямой, неподвижный, безмолвный, положив руку на голову собаки, и величественно бездельничает. Когда-то именно такими представлялись моему детскому воображению короли династии Меровингов.

8 марта

Весна удивительно ранняя, и крестьяне, у которых мало сена, уже выгоняют скот «в поле», другими словами, на пастбище.

Вот прошли Эрнестина и Жюстен за своим маленьким стадом. Они идут обнявшись. Здесь не принято проявлять свои нежные чувства на людях, и это воспринимается как верх чудачества; с таким же недоумением относились в прошлом веке к англичанам, которые переправлялись через Ла-Манш, чтобы пожить во Франции в свое удовольствие. В деревне мирятся с нескромным поведением Эрнестины и Жюстена только потому, что Жюстен — рабочий и сын рабочего. Для жителей Гранж-о-Вана рабочие из Клюзо, фабричного городка в соседней долине, — это иностранцы, и к ним следует относиться с несколько ироническим уважением, как и ко всему иностранному.

Эрнестина — единственная дочь мелкого землевладельца из Гранж-о-Вана; она вышла замуж по любви за механика шелкопрядильной фабрики Клюзо — той самой, где работает молодая мадам Амабль и куда два часа ходу по горным тропам и двадцать километров по проселку. Жюстен служит в ремонтном отделении и всякий день занят в другой смене — с четырех утра до двенадцати, с двенадцати до восьми и с восьми до четырех, что вносит большое разнообразие в быт моих соседей. Иногда Жюстен, возвращаясь с работы, привязывает к рулю мотоциклетки букет цветов для жены. Это опять-таки считается чудачеством.

Эрнестина принесла в приданое дом, огород на южном склоне, луг в несколько гектаров, двух коров, с десяток овец, козу и домашнюю птицу. Таким образом, молодые обеспечены едой и жильем, и те двадцать две тысячи франков в месяц, которые зарабатывает Жюстен, они могут почти целиком тратить на маленькие прихоти, скрашивающие их жизнь.

Жюстен мечтал стать паровозным машинистом. Но когда он отслужил свой срок в армии — а это было совсем недавно, — Национальная компания железных дорог, озабоченная главным образом тем, как бы сократить количество действующих линий и «сжать» штаты, прекратила обучение новых машинистов. Работа Жюстена на фабрике не требует особой квалификации, и он нашел утешение в том, что своими руками собрал трактор. Жюстен добыл мотор от Б-12, колеса—из американских запасных частей, все остальное купил у торговцев металлическим ломом. Он выкрасил трактор в красный и зеленый цвета и учит жену его водить.

За рулем Эрнестина сидит в синем комбинезоне, ловко схваченном в талии, кстати сказать, очень стройной. А когда она выгоняет свое маленькое стадо на пастбище, то надевает «деревенское» платье-костюм с полудлинной юбкой клеш, сшитое портнихой из соседнего городка по картинке из журнала мод и специально придуманное для парижанок, выезжающих «на отдых в деревню».

Эрнестина — пухленькая женщина с довольно большой грудью и пышными бедрами, но походка у нее легкая. К себе в дом она поднимается, откинув назад голову, выпятив грудь и покачивая бедрами — точь-в-точь опереточная королева. Когда она гонит со двора своих двух коров и кругом нее теснятся овцы и ягнята, мне вспоминаются пастушеские забавы Марии-Антуанетты.

Двор Эрнестины отгорожен от улицы развалинами старого дома; мшистые, заросшие плющом стены осыпаются, и камни скатываются к подножию трех древних елей; в углу двора возвышается каменный крест, установленный в 1823 году в ознаменование пребезда через деревню миссии «Братства сердца Иисусова». И вот на фоне этого пейзажа в духе Юбера Робера, сидя у креста, Эрнестина обычно читает журналы, привезенные мужем из Клюзо: «Признания», «Мы с тобой вдвоем», «Сокровенные чувства».

Четверг. Март.

Амабли — худые, рослые, крепкого сложения. Родители Эрнестины — они живут несколько в стороне от проселка, неподалеку от наших домов — тоже очень высокого роста, в каждом из них не меньше метра восьмидесяти сантиметров; отцу Эрнестины сорок семь лет, и у него любовница в городке Сент-Мари-дез-Анж, расположенном в долине; он бывает у нее раз в неделю, ходит туда и обратно пешком, что составляет в общем километров сорок.

Но большинство жителей «Нижнего квартала» низкорослые, с узловатыми руками; годам к сорока они уже так чудовищно горбятся, что создается впечатление, будто руки у них гораздо длиннее ног.

Сегодня днем я разговорился на эту тему со школьной учительницей. Она скоро выйдет на пенсию, ничем не интересуется, кроме своей коллекции открыток, относящихся к эпохе рождения авиации, и ведет переписку с такими же, как она, любителями во всем мире. Но если отбросить эту невинную манию, она женщина вполне здравомыслящая.

— Не растут местные жители потому, что никогда не едят мяса, — объяснила мне учительница.

Почти у всех обитателей «Нижнего квартала» по два-три гектара земли, и примерно столько же они арендуют. При пахоте и перевозке сена они пользуются волами более зажиточных крестьян, Амаблей или родителей Эрнестины, и за это работают на них во время уборки урожая. Питаются они хлебом, картошкой и супом из овощей и крапивы.

Молочные продукты — единственный источник их дохода — они полностью продают на сторону. Поросенка откормить они не могут, потому что у них нет молочной сыворотки и нехватает отрубей.

Закончив свой рассказ, учительница показала мне цветную открытку, изображающую встречу авиаторов в 1909 году в Мукдене; открытку прислал ей австралийский летчик, служивший тогда добровольцем в войсках некоего китайского «военного правителя».

— С тех пор как я собираю открытки, моя жизнь приобрела смысл, — сказала учительница.

Только что встретил Жюстена — он катался, удовольствия ради, на тракторе. У Жюстена земли так мало, что машина работает часов десять в год, а стоила она гораздо дороже, чем обрабатываемый ею клочок земли.

Сегодня вечером мне кажется, что на всем земном шаре нет места более нелепого и, в известном смысле, более оторванного от жизни, чем деревушка Гранж-о-Ван с населяющими ее людьми — чудаковатым машинистом, призрачным королем Меровингов, королевой из Трианона, трудолюбивыми карликами и учительницей, помешавшейся на открытках. От этого, должно быть, мне и взгрустнулось. Я уверен, что мало найдется на земле людей, которые, подобно моим соседям, имели бы столь слабое представление обо всех чудесах и ужасах, какими чреват нынешний 195... год; и боюсь, что они окажутся совсем безоружными в грядущей и неизбежной борьбе.

13 марта

Каждое утро, ровно в семь, меня будит скупщик молока. Он возвещает о своем прибытии громкими гудками: затем, не сходя с грузовичка, кричит: «Беру молоко! Беру молоко!» В голосе его звучит насмешка: он знает, что Эрнестина неспособна во-время встать, чтобы подоить коров.

Молодая женщина появляется в дверях и, откидывая со лба сбившиеся во время сна светлые локоны, сконфуженно просит:

— Простите, простите, пожалуйста. Загляните ко мне на обратном пути. Я не слышала будильника.

Грузовичок разворачивается у креста «Братства сердца Иисусова» и выезжает со двора; Эрнестина накидывает старый плащ поверх халата в мелкую розочку и бежит в коровник.

Минут через сорок Бомаск* — так прозвали скупщика молока — возвращается из «Нижнего квартала», помогает Эрнестине дотащить ведро от хлева до грузовичка, затем вымеряет и процеживает молоко; Эрнестина в это время вписывает цифры в разные колонки квитанционной книжечки «Молочной и сырной компании». Она делает это очень старательно, и все-таки Бомаск ежедневно подтрунивает над ней:

— Да вы считать не умеете!

В ответ Эрнестина топает ногой и смеется, глядя на него сквозь светлые локоны, свесившиеся на глаза.

Сегодня, когда она по своему обыкновению кокетничала с Бомаском, у нее свалился с ноги сабо — резной, с тисненым кожаным ремешком. Такие сабо обычно делают для продажи туристам. Бомаск поднял сабо, и Эрнестина протянула ему босую ногу, чтобы он ее обул. Сквозь жалюзи я заметил, что ногти у Эрнестины покрыты лаком. Бомаск не поцеловал очаровательную ножку, но, наверно, погладил, потому что Эрнестина покраснела; она вообще легко краснеет до самых корней волос.

Встретившись с нею попозже, я спросил, почему она не покрывает лаком ногти на руках.

— Муж и родители считают это неприличным.

— А на ножках можно?

— Ах вот оно что! — воскликнула Эрнестина. — Жюстен скромнее вас. Он просто не замечает!

25 марта

Все последние дни мне пришлось много разъезжать, и, отправляясь в Клюзо на вокзал или возвращаясь в Гранж-о-Ван, я пользовался грузовичком Бомаска.

Он итальянец, родом из Пьемонта, настоящая его фамилия Бельмаскио, что означает «красавец-мужчина». Но местные жители, верные французской традиции, превратившей Лондон в Лондр, а Кёльн в Колонь, называют его Бомаск.

На первый взгляд его внешность не оправдывает ни итальянской фамилии, ни французского прозвища. Хотя Бомаску немногим больше тридцати, лицо его изборождено морщинами, черты неправильные, нос с горбинкой, глаза глубоко посажены. Взгляд у Бомаска прямой, но чувств его не выдает; в его серо-зеленых глазах всегда играет лукавый огонек. Он смуглый, высокий, худощавый, мускулистый, и грудь у него покрыта волосами.

Во время совместных поездок я изучил его маршрут. В четыре часа утра он выезжает из рабочего городка Клюзо, где работает племянница Амаблей, и направляется в горные поселки и деревушки. Часть бидонов

* Beau masque — красивое лицо. (франц.).

Бомаск сдает молочной в Клюзо, остальные должен до полудня доставить на сыроварню в Сент-Мари-дез-Анж.

Бомаск всегда готов оказать услугу. Он берет в свой грузовичок тяжелые посылки, которые не помещаются в ящике почтальона,— мешки с семенами, запасные части к сельскохозяйственным машинам. У крестьянина корова мочится кровью — Бомаск охотно объясняет, как ее надо лечить. «В богадельне увеличили плату за содержание бабушки. Куда надо обратиться, чтобы опротестовать это решение?» — «Спрошу у секретаря профсоюзного комитета». На следующий день Бомаск привозит ответ и образец заявления. Он немногословен. Движения у него точные и быстрые; он способен с одинаковой ловкостью перетащить стокилограммовый мешок и найти неисправность в хрупкой проводке электромотора. Мужчины, обращаясь к нему, говорят «мосье», «мосье Бомаск», несмотря на то, что он итальянец.

Женщины называют его просто Бомаск и охотно смеются его шуткам. И нельзя сказать, что он с женщинами более разговорчив. Бросит мимоходом словечко, мило пошутит. «О, мы были вчера у парикмахера?» — скажет он девушке с тугими, только что выложенными завитками на голове. «Берегись быка!» — весело сострит он по адресу другой, надевшей нарядную красную блузку. Но стоит Бомаску заговорить с замужней женщиной, как в голосе его появляются совсем новые интонации. «Здравствуйте, Мари-Луиз», — скажет он; и слова эти звучат особенно ласково, а Мари-Луиз тихо отвечает «здравствуйте, Бомаск», словно доверяет ему тайну. Взгляд у Бомаска попрежнему лукавый и, пожалуй, даже жесткий; он смотрит прямо в глаза собеседнице, и между ними тут же возникает что-то вроде сообщничества. Меня это слегка раздражает, да, наверно, и не меня одного.

Я был невольным свидетелем того, как украдкой назначались свидания. Когда Бомаск сдаст молоко в сыроварню, он свободен весь день. Со своими возлюбленными он встречается либо в горах, либо в Клюзо, куда они приезжают якобы для покупок. Но Бомаск не хвастает своими победами, и мы с ним никогда не говорим «о женщинах».

27 марта

Ночью я приехал экспрессом Турин—Париж в Клюзо, а утром возвращался в Гранж-о-Ван на грузовичке Бомаска. По дороге мы разговорились, и я случайно упомянул о крупнейших в мире судостроительных верфях концерна «Ансальдо» в Генуе. Тут Бомаск рассказал мне — и в голосе его неожиданно появились интонации, обычные при разговоре с женщиной,— что он несколько лет работал в «Ансальдо» клепальщиком.

Я был в «Ансальдо», — профсоюзные руководители провели меня туда, когда рабочие бастовали и заняли верфь. Я писал об этой забастовке, во время которой двадцать тысяч рабочих засели в верфях, как в крепости, и даже знаю, в чем состоит работа клепальщика при постройке судов.

Я сказал ему об этом. Бомаск немедленно стал называть меня по имени:

— Ах, Роже, Роже! Ты видел верфи во время работы? Видел, как спускают судно на воду?

Да, все это я видел, и все это мне очень понравилось.

— Но, послушай, Бомаск, если ты работал на строительстве трансатлантических пароходов, то какого чорта ты возишься с молочными бидонами и вообще торчишь в горах, в этой дыре, среди ветхозаветных крестьян?

Тогда он поведал мне о своих неприятностях с итальянскими властями.

* * *

Так мало-помалу во время наших совместных поездок Бомаск рассказал мне всю свою жизнь. Я не буду затруднять читателя и изложу лишь основные события, необходимые для понимания дальнейшего.

Бомаск родился в пьемонтской деревне. Испокон веков все мужчины в его семье работали каменщиками во Франции, а затем возвращались доживать последние годы на родину, к своим состарившимся женам, которым они аккуратно отсылали все, что удавалось заработать. Едва мальчик начал говорить, дед обучил его французскому языку одновременно с итальянским. Когда я познакомился с Бомаском, он еще не умел писать по-французски, так как школу кончил в Италии. Но он сказал, что скоро научится и этому: молодая мадам Амабль проходит с ним грамматику, и он пишет диктанты.

С раннего детства Бомаск питал отвращение к профессии каменщика.

— Знаете, ведь коровы тоже из поколения в поколение остаются коровами, — сказал он мне как-то, — а все-таки молоко они дают примерно одинаковое. В коровьем ремесле нет никакого прогресса, нет его и в ремесле каменщика.

— Но ведь строительная техника совершенствуется, — возразил я.

— Это не коснулось итальянских каменщиков во Франции. Они и работу находят только потому, что согласны на любые условия, и хозяевам гораздо выгоднее нанимать их, чем пользоваться машинами.

Бомаск еще в детстве решил посвятить себя технике. Он и теперь считает, что выбор его был правильным. Техника — это вам не коровы, уж она-то совершенствуется из года в год. Электросварка на верфях вытеснила автогенную сварку. Если бы у Бомаска был сын, он хотел бы, чтобы тот стал специалистом по использованию атомной энергии или отправился добровольцем на первой ракете, которая полетит на луну.

Тогда же, в детстве, Бомаск принял еще одно решение: не уезжать во Францию.

Отец и дед не раз объясняли ему: «Если ты «пиаф» (так савойяры называют жителей Пьемонта), если ты «мака» (так лионцы окрестили итальянцев за то, что они любят макароны), то тебе платят меньше, чем французским рабочим, которые тебя же ругают за то, что ты на это соглашаешься. Но поди потребуй, чтобы тебе платили с ними наравне — французские хозяева немедленно дадут тебе расчет. «И все же, — твердили отец и дед, — лучше быть «мака» во Франции, чем безработным или полубезработным в Италии». Такому правилу следовали все Бельмаскио. Но Бомаск, только он научился самостоятельно думать, восстал против этой унизительной житейской мудрости.

В деревенской начальной школе, где учился Бомаск, мальчишки на переменах говорили девочкам гадости, а те в ответ только хихикали. Но в одно весеннее утро все изменилось для Бомаска. Он увидел, как по школьному двору в тени платанов гуляли, обнявшись, двенадцатилетняя Рита и тринадцатилетняя Мария. У Бомаска перехватило дыхание. Темноволосая Рита была в красном, белокурая Мария — в синем платье в белый горошек. У девочек уже обозначились груди. Рита при ходьбе грациозно выставляла свои стройные голые ноги; Мария, смеясь, запрокидывала голову, и ее светлые волосы, позолоченные косыми лучами мартовского солнца, ниспадали волной до пояса. «До чего же красивы девочки!» — подумал Бомаск и от волнения не мог сдвинуться с места.

— Не будь я неверующим, как и все в моей семье, — признался

он, — я поблагодарил бы бога за то, что он создал девушек, за то, что он создал женщин.

Тогда ему было одиннадцать лет. Таково его первое воспоминание о том восторге, который он испытал, осознав, что на свете существуют женщины. Его восхищала округлость их груди, игра красок на лице, нежность кожи, пышность волос и то, что у этих созданий такое сострадательное сердце, такие мягкие движения. Как-то после очередного сражения между мальчишками Рита перевязывала Бомаску разбитую коленку. Ни один мальчик неспособен был бы сделать это так бережно. Мать Бомаска охотно рассказывала, что сын ее преклоняется перед женщинами с самых малых лет, и соседки, глядя на малыша, смеясь говорили: «Да, он оправдает свою фамилию».

В четырнадцать лет, едва получив «licenza elementare», свидетельство об окончании школы, он удрал из родной деревни, с ее строгими нравами, в Милан, чтобы избежать отъезда во Францию, изучить механику и узнать женщин. Это было в 1934 году.

До своего совершеннолетия Бомаск переменил множество профессий, но механиком так и не стал — у него не было денег, чтобы платить за обучение. Ближе всего к осуществлению своей мечты он был в ту пору, когда работал машинистом сцены в театральной труппе, с которой делил славу и нищету, проехав от Венеции до южного берега Сицилии. Был он и сельскохозяйственным рабочим; в зависимости от времени года, то собирал рис в долине реки По, то батрачил на обширных виноградниках Кампаньи. Но его больше тянуло в города, хотя там ему нередко приходилось иметь дело с известкой и тем самым нарушать свое слово — он ведь поклялся, что никогда не будет каменщиком. Безработица и непостоянство характера гнали Бомаска с места на место. Одно время он служил матросом на маленьком паруснике, перевозившем мрамор из Каррары в Северную Африку для могильных памятников. Когда ему было восемнадцать лет, у него оказалось достаточно денег, чтобы вместе с компаньоном открыть бакалейную лавку в Тунисе. Тут Бомаск столкнулся со всей сложностью национального вопроса. Для французских колонистов он был всего-навсего «мака́», для арабов — чем-то средним между французом и евреем. Бомаск махнул рукой на свою лавчонку и расстался с колониями. В 1940 году он служил официантом в ресторане большой гостиницы в Палермо.

Я уже говорил, что он скромно умалчивал о своих любовных делах. Из всех своих юношеских похождений он рассказал мне только об одном. Случилось это в Генуе. Как-то днем он ехал в троллейбусе рядом с девушкой, внешность которой так поразила его, что он протянул к ней руки и воскликнул:

— До чего вы красивы! Как вы мне нравитесь!

Девушка возмущенно отстранилась. Бомаск потупился и сказал:

— Простите.

Тогда девушка прижалась к нему. Они не расставались целую неделю.

И пятнадцать лет спустя, насколько я заметил, Бомаск покорял женщин тем же способом. Он был так искренен в своих чувствах, так явно давал понять, что не презирает женщин, которые ему уступают, и так мало походил на покорителя сердец, что женщины и не пытались ему сопротивляться.

— Скажи, неужели у тебя никогда не было несчастной любви? — спросил я его однажды.

— А как же любовь может сделать человека несчастным? — удивился он и добавил: — Разве я могу влюбиться в женщину, если...

Бомаск подыскивал нужное слово:

— ...если она не мила со мной?

Я невольно подумал, что Бомаск принадлежит к числу тех мужчин, которым завидуют потому, что у них не бывает неудач в любви, а они чаще всего не добиваются любви, а лишь отвечают на нее.

Когда Италия вступила в войну, Бомаска отправили в Ливию. Он ухитрился попасть в ремонтную мастерскую одной моторизованной дивизии вдали от передовой. Вот там-то он и получил элементарные технические навыки, благодаря чему позже смог работать в «Ансальдо». Там же он научился ненавидеть немцев, которые итальянцев не считали за людей, так же как евреев или негров. Итальянских фашистов, которых он всегда презирал наравне с карабинерами и полицейскими, теперь он возненавидел не менее, чем нацистов, за то, что они — такие же «мака́» с точки зрения немцев — поставляли им других «мака́» в качестве пушечного мяса. После Тобрука Бомаск оказался в Италии, дезертировал, присоединился к партизанскому отряду в Лациуме, затем перешел к партизанам Абруццы.

В дни Сопротивления Бомаск политически вырос. В конце войны он уже командовал десятками людей. После Освобождения он пошел работать в «Ансальдо», поступил на курсы и получил квалификацию клепальщика. Он был активным членом профсоюза.

— Ты коммунист? — спросил я его.

— Голосую я всегда за коммунистов.

Почему он не вступил в итальянскую компартию? На это он мне так и не ответил. Насколько я понял, во время своего бродяжничества он был под судом, и, повидимому, ему не хотелось по этому поводу объясняться с товарищами; кроме того, он опасался, что враги используют его прошлое, чтобы запятнать его партию. А может быть, он просто считал себя еще слишком легкомысленным, увлекающимся и поэтому недостойным взять на себя обязательства, к которым относился очень серьезно.

Неожиданно для себя Бомаск узнал, что в столице Абруццы, Акуиле, прокуратура возбудила против него дело, связанное с одним эпизодом из его партизанской жизни. А ему-то казалось, что именно в тот период он не совершал поступков, о которых следовало бы сожалеть. Речь шла о жаркой схватке в городке, занятом крупным немецким гарнизоном. Тогда Бомаск убил двух чернорубашечников, которые выдали партизан, и в перестрелке был ранен в плечо. В документах следствия он значился под партизанской кличкой; полиция его разыскивала. Бомаск бежал во Францию. Это произошло за год до нашего с ним знакомства.

Ему удалось наняться на земляные работы близ Клюзо, где шла электрификация железной дороги. Бригада Бомаска состояла наполовину из итальянцев, наполовину из жителей Северной Африки. Десятник играл на вражде между «мака́» и «бико́» *, поощряя то одних, то других, и подбивал их на соревнование, а сам регулярно получал премию за превышение нормы как один из лучших начальников участка.

Итальянцы и африканцы жили в двух разных товарных составах, стоявших на параллельных запасных путях. Итальянцы спали на матрацах, африканцы — на соломе. Почти каждый вечер между обоими составами возникали драки. Ночь проводили как в осаде, дверки вагонов изнутри запирали на железные болты.

Через день после приезда Бомаск отправился к африканцам. Он пришел к ним, посвистывая, засунув руки в карманы Из первого вагона выскочили человек двенадцать и окружили его. Они стояли молча, скрестив руки на груди, и у каждого в кулаке был камень или гайка. Бомаск сказал:

* Презрительная кличка африканцев.

— Вот что. Итальянцы решили: если вы потребуете, чтобы вам выдали матрацы, и объявите забастовку, они будут бастовать с вами.

После двухчасовых переговоров была разработана общая программа требований.

Бомаск не предупредил итальянцев о своих намерениях, и, когда он вернулся, товарищи уже снаряжали экспедицию на его розыски. Они думали, что Бомаск попался в ловушку «бико́». Бомаск сказал: «Вот что. Африканцы решили: если мы потребуем, чтобы на переноску рельса ставили такое же количество итальянцев, как и африканцев, они будут бастовать вместе с нами». Одна из многочисленных уловок десятника состояла в том, что он заставлял пятерых итальянцев выполнять работу, которую делали шестеро африканцев.

— Вы покрепче, чем «бико́», — говорил десятник итальянцам, что было сущей правдой, так как итальянцы едят больше. А африканцам он заявлял: — Мы зря платим вам столько же, сколько «мака́». Весь заработок вы отсылаете в свою дыру в Африке, а сами жрете только хлеб. От одного хлеба сил не наберешься. Вы не можете работать так же, как «мака́»; значит, вы обкрадываете хозяев».

Читателю это может показаться неправдоподобным, но до того вечера все итальянцы гордились тем, что их считали более сильными, чем африканцев.

На следующий день землекопы прекратили работу за полчаса до обеденного перерыва и пошли к начальнику. Бомаск выступил от имени всех. Десятник позеленел от злости, но сдержался: сто пятьдесят че́ловек мрачно смотрели на него. Он попросил отсрочки и с первым же поездом уехал в Лион, чтобы доложить в дирекции о бунте. Там его отчитали за «отсутствие чутья». Он должен был пронюхать о сговоре. Будь он дельным начальником, он подавил бы бунт в зародыше.

Бомаск отправился по шпалам на станцию Клюзо и спросил у первого встретившегося ему железнодорожника: «Где тут у вас профсоюзный комитет?» Тот направил его к Пьеретте Амабль.

Так от Бомаска я узнал, что племянница моих соседей, молодая мадам Амабль, — секретарь местного объединения профсоюзов при ВКТ. Кроме того, она была членом комитета секции коммунистической партии.

Бомаск изложил ей суть дела. Через неделю из Лиона в Клюзо приехал инженер — сын алжирского колониста, известный своим умением ладить и с «бико́» и с «мака́». Он привез забастовщикам ответ управления. К нему явился Бомаск в сопровождении Пьеретты Амабль.

— Вы-то зачем вмешиваетесь не в свое дело? — сказал инженер Пьеретте Амабль. — Наши рабочие не входят в профсоюз.

Инженер не знал, что Пьеретта и Бомаск, воспользовавшись отсрочкой, которую потребовал для себя десятник, вовлекли рабочих в профсоюз. Дирекция удовлетворила почти все требования: забастовка угрожала сорвать срок, установленный договором с железной дорогой.

Пьеретта Амабль понимала, почему инженер так уступчив, и не скрывала этого.

— У нее, наверно, большой опыт общественной работы,— заметил я.

— Ей всего двадцать пять лет, — ответил Бомаск.

Через несколько месяцев дирекция конторы, производившей земляные работы, уволила Бомаска, и он не имел права протестовать, потому что разрешение, которое выдается иностранцам на право работать во Франции, было у него просрочено. Товарищи не могли за него вступиться — электрификация железной дороги близилась к концу и им угрожала безработица. Пьеретта Амабль с помощью друзей устроила Бомаска в сыроварне.

* * *

Вот запись в моей тетради за 8 апреля.

Вчера Жюстен работал на фабрике в утренней смене. Не слыша обычного гудка, я выглянул в окно. Грузовичок стоял возле трех елей, а бидон с молоком был забыт у подножия каменного креста. Вскоре из дома вышли Бомаск и Эрнестина, она нежно положила ему руку на плечо.

Меня это разозлило. Возможно, в душе я и позавидовал Бомаску, но убедил себя, что во мне говорит только забота о счастье Жюстена и Эрнестины, ежедневным свидетелем которого я был.

Сегодня я отправился с Бомаском за покупками в Клюзо. Когда мы выехали на дорогу, я спросил:

— Ты что, собираешься всю жизнь возить молоко?

— Ну нет! Товарищи с «Ансальдо» уже нашли хорошего адвоката, и как только мое дело уладится, я вернусь в Италию.

— Мир велик, Франция тоже велика, — сказал я. — Чем бы ты ни занялся — техникой или политикой, — ты найдешь на земле еще немало мест, где можно многому научиться. У тебя нет жены, нет детей, тебя ничто не связывает. Ты изучил столько профессий, что можешь заработать на жизнь повсюду, где только вздумаешь, — в доках Марселя, на каком-нибудь заводе Биянкура или в джунглях Бразилии, так почему же ты словно прирос к своему чихающему грузовичку? Неужели тебе не ясно, что здесь сонное царство, дворец спящей красавицы? Проснешься лет через сто — и окажется, что ты старая развалина, почище папаши Амабля.

Бомаск рассмеялся и посмотрел на меня.

— Я учусь писать по-французски, — сказал он. — Пригодится, раз уж я должен пока жить во Франции. Перестану делать орфографические ошибки, ну тогда можно и ноги поразмять.

— Да ведь французскую грамматику знает не одна Пьеретта Амабль. Думаю, ты всюду найдешь товарищей, которые помогут тебе писать диктант.

— Не все ли равно, где пережидать.

Я начинал терять терпение.

— Ты покорял гордых генуэзок! — вскричал я. — Чем же тебя привлекают эти вялые крестьянки?

— А они хорошие, очень хорошие...

Помолчав, он добавил:

— И вообще почти все женщины хорошие. Но не они меня здесь удерживают... Я помогаю им разогнать скуку, а они — мне...

— Эрнестина не нуждается в твоей помощи. Она вполне счастлива с мужем.

— Откуда ты знаешь? — и Бомаск устремил на меня лукавый взгляд своих серо-зеленых глаз.

С поворота дороги перед нами внезапно открылся вид на черепичные крыши Клюзо; казалось, мы смотрим вниз с самолета: старинный городок, расположенный ярусами по холму на скрещении двух ущелий; высокие белые здания рабочего поселка, зажатые между скалой и Желиной, горной речкой, в которой, говорят, водится форель; гигантские буквы на остроконечных крышах фабричных корпусов, по букве на каждой крыше — ПТАО (Прядильно-ткацкое акционерное общество). По обе стороны городка — в узком ущелье между двумя высокими голыми скалами, на которых отчетливо видны различные пласты земной коры,— вьются, то сплетаясь, то вновь расплетаясь, как пряди волос в косе, полотно железной дороги, шоссе и речка.

— Ты прав,— неожиданно сказал Бомаск,— надо уезжать. Эта гора безобразна, как скелет.

Мы продолжали спускаться и, когда миновали еще два поворота, Бомаск снова заговорил:

— ПТАО на все наложило свое клеймо, как мясник на бычью тушу. Не могу я больше жить в этих местах — здесь никто никогда не смеется.

12 апреля

Сегодня рано утром я вышел погулять. Теплый южный ветерок лениво гонял по небу пухлые бело-розовые облачка.

Во дворе Амаблей я встретил Бомаска — он приехал раньше обычного. Жюстен работает в ночной смене, и Бомаск не торопился к Эрнестине за молоком. Мы с ним поболтали.

Как я узнал из его рассказа, племянница моих соседей Пьеретта Амабль добилась того, что в ее цехе на фабрике ПТАО каждая работница обслуживает только один станок. В остальных цехах они обслуживают по два станка, иногда и больше. Так, в главном цехе — его называют «цехом ста», потому что там работает сто женщин, — каждая наблюдает за тремя станками.

— Вот это и называется потогонной системой, — вставил я (наугад, признаться, так как ничего не смыслю в ткацко-прядильном производстве).

— Ты говоришь — потогонная? Не так-то все просто...

И Бомаск искоса посмотрел на меня; в его глазах вспыхнул знакомый мне лукавый огонек.

— Потогонная? — повторил он. — Очень многое зависит от самой работницы, от ее возраста, ловкости, сообразительности... Дело не только в количестве станков... Есть сколько угодно способов ловчить... можно, скажем, порвать нить, перед тем как должна пройти техническая комиссия, которая устанавливает нормы и премиальные... Неприятно то, что ты вынужден ловчить, защищая свои права; у меня просто сердце разорвалось бы, если бы мне пришлось ради увеличения заработка портить каждую третью заклепку.

Бомаск вдруг воодушевился. Попробую изложить его мысли. По его мнению, нет такой работы, которая сама по себе была бы «чертовски тяжелой», — любую работу можно подчинить себе, для этого попросту надо немного (а иной раз и много) пораскинуть умом. Будь Бомаск Сизифом, он изобрел бы машину, которая автоматически вкатывала бы его камень на гору. И только для борьбы с людьми нужна воистину сверхчеловеческая энергия.

Он рассказал мне, что мастера, инженеры, дирекция, все начальство ПТАО в течение целого года пытались сломить упорство Пьеретты Амабль, прибегая то к угрозам, то к хитрости. Это еще не самое страшное, у нее сильный характер. Но ей приходилось изо дня в день, из недели в неделю, из месяца в месяц уговаривать работниц действовать с ней заодно, стоять на своем, не поддаваться минутной слабости, усталости, страху. И она одержала победу.

Вот перед этим Бомаск и преклоняется.

Бывало так: заходит в цех главный инженер, отзывает в сторону двух работниц и говорит им:

— Попробуйте-ка вдвоем обслуживать три станка. Это совсем не трудно, вот увидите. Я покажу...

Работницы слушают, понурив головы, а Пьеретта от тревоги обливается потом. Наконец одна из женщин отвечает:

— Поговорите с нашей делегаткой, как она скажет, так мы и поступим.

Все впиваются взглядом в Пьеретту. Она с облегчением вздыхает — битва и на этот раз выиграна.

Я попытался представить себе молодую женщину и спросил Бомаска:

— Есть у нее в жизни что-нибудь, кроме профсоюзной работы?

Бомаск с улыбкой посмотрел на меня:

— Да ты с ней обязательно познакомишься.

17 апреля

Бомаск передал мне от Пьеретты Амабль приглашение на бал, который ежегодно устраивает местная секция Французской коммунистической партии.

II

Несколько месяцев спустя, когда дальнейшие события столкнули меня с Натали Амполи, дочерью крупного лионского банкира Валерио Амполи, она рассказала мне, каким образом попала на бал в Клюзо и как провела этот вечер.

Натали приехала из Лиона со своей кузиной, как она ее представляла, Бернардой Прива́-Люба́, они были почти неразлучны и собирались провести воскресенье в Клюзо у сводного брата Натали — Филиппа Летурно.

Филипп Летурно — по отцовской линии внук Франсуа Летурно, бывшего владельца прядильно-ткацкой фабрики Клюзо, а по материнской — внук Амеде Прива-Люба, банкира из Ардеш, и пасынок Валерио Амполи, лионского банкира, — стажировал в ПТАО в качестве директора по кадрам на фабрике Клюзо, на одном из многочисленных предприятий акционерного общества, разбросанных по Франции и другим странам.

Филипп Летурно очень неохотно пошел на эту работу, его больше привлекали искусство, литература, философия. Но мать поставила условие: год он должен провести в Клюзо, год в каком-нибудь американском отделении ПТАО, а что касается дальнейшего, то у нее были особые планы, о которых она пока умалчивала.

До двадцати четырех лет Филипп сопротивлялся, но мать отказалась его содержать, и он попал в полную зависимость от Натали, дочери Валерио Амполи от первого брака и полновластной хозяйки своего состояния. Натали исполнилось двадцать три года. Она была больна туберкулезом и не желала лечиться. Она давала деньги Филиппу и взамен требовала только, чтобы он сопровождал ее во время ночных кутежей. Натали очень много пила, и Филипп вскоре убедился, что зависимость от нее оказалась нестерпимой тиранией. Короче говоря, молодой человек уступил матери и уже месяц работал на фабрике.

Все его обязанности сводились к тому, что он подписывал письма и приказы, которые составлял Нобле, начальник кадров с тридцатилетним стажем. Все остальное время Филипп Летурно читал, размышлял или писал стихи. На фабрику он приходил каждый день, но всего часа на три-четыре. Впрочем, никого бы не удивило, если бы он проводил там еще меньше времени. Его предшественник появлялся лишь дважды в неделю, часа на два и занимался чтением брачных объявлений во «Французском стрелке». Говорят, что он переписывался со многими («Брюнетка, полная, 35 лет, состоятельная. Желает выйти замуж за жандарма или пенсионера-железнодорожника»); переписка с целью выяснения общности вкусов вполне его удовлетворяла. Должность директора по кадрам на фабрике Клюзо, как правило, предоставляется только лицам, пользующимся особым покровительством правления общества.

Натали привезла с собой бутылку виски, выпила добрую ее половину и обязательно хотела «что-нибудь предпринять».

— Как ты проводишь воскресенье? — спросила она Филиппа.

— Ложусь, как всегда, в девять часов и читаю, пока не засну.

— Едем обратно в Лион, — предложила Бернарда. — Захватим с собой Филиппа, он с нами выпьет стаканчик в каком-нибудь кабаке, а завтра утром вернется поездом...

— Лионцы так же скучны, как немцы, — заявила Натали. — Они, пожалуй, не менее провинциальны, чем мюнхенцы. Центральная Европа начинается в Лионе...

Некоторое время она продолжала разглагольствовать на эту тему: Натали много путешествовала и любила высмеивать жителей тех городов и стран, где она побывала.

— Поедем в Шарбонье, заглянем в казино, — предложила Бернарда.

Бернарде Прива-Люба было двадцать восемь лет. Она принадлежала к обедневшей ветви рода Прива-Люба. Бернарда никогда не играла на собственные деньги, потому что добывала их с большим трудом, покупая и перепродавая антикварные вещи у себя в Лионе. Натали была очень азартным игроком, и когда ей везло, Бернарда выкрадывала у нее жетоны и ставила их на рулетку. Иной раз ей удавалось сорвать изрядный куш безо всякого для себя риска. Бернарда называла такую игру в рулетку «беспроигрышной».

— Я убеждена, что в Клюзо можно развлечься, — упорствовала Натали. — Неужели все здесь ложатся в восемь даже в воскресенье?

— Посоветуемся с Нобле, — предложил Филипп.

Эта мысль возникла у него совершенно естественно: Нобле делал за Филиппа всю работу, нанял ему служанку, дал адрес ресторана, где можно пообедать, и охранял его покой — в кабинет директора по кадрам Летурно можно было попасть только через кабинет начальника кадров Нобле, поэтому туда никто и не проходил.

— Хорошо, — согласилась Натали. — Кстати, наслушавшись твоих рассказов, я захотела познакомиться с Нобле, этим «мастером на все руки».

Делясь со своими гостьями впечатлениями о Клюзо, Филипп мог рассказать только о Нобле, больше ничего он здесь не видел.

Филипп подробно описал Нобле, его целлулоидные манжетки и воротничок — «такие носили до первой мировой войны», и его сложную картотеку с различными условными знаками всех цветов радуги — по этому шифру можно узнать об усердии рабочего, о его политических и религиозных убеждениях, о том, член ли он профессионального союза, женат ли, имеет ли детей, есть ли у него любовница, короче говоря, все подробности его личной жизни.

— Он просто шпик, — заключил Филипп с гримасой отвращения, — но меня он уважает, ведь я внук Франсуа Летурно — «великого Летурно», по его собственному выражению.

Натали, Бернарда и Филипп долго смеялись и, вспомнив пьесу Жан-Поля Сартра *, окрестили Нобле «Почтительным».

— Немедленно едем к Почтительному, — потребовала Натали.

Нобле жил при выезде из Клюзо, на лионском шоссе, в такой же стандартной вилле, как и все служащие ПТАО. Когда молодые люди явились к Нобле, он ужинал. У мадам Нобле на пальце блестел небольшой брильянт — подарок мужа к двадцатилетию свадьбы, купленный ценой огромных жертв. Начальник кадров после тридцати лет работы на

* Ж. П. Сартр, «Почтительная проститутка», в позднейшем варианте названная автором «Лиззи».

фабрике получал всего 45 000 франков в месяц, тогда как Филиппу платили 65 000, и мать добавляла к этому еще 40 000 франков.

Жена Нобле тотчас же предложила подать кофе.

— Что вы, не надо! — отказалась Натали, уверенная, что в таком доме кофе готовить не умеют.

Хозяйка дома угадала ее мысли. У нее были седые волосы и свежий цвет лица, свойственный провинциалкам, которые никогда не пьют и рано ложатся спать. Она густо покраснела и ушла на кухню.

— Как тут в вашей дыре можно провести вечер? — спросила Натали.

— Пойдите в кино, — предложил Нобле. — Там сегодня...

— Я хожу только на старые немые фильмы, — отрезала Натали.

Хотя Натали и очень худа, груди у нее красивые: маленькие, круглые, крепкие. В тот вечер девушка, как всегда, была в широкой юбке, которая скрывала ее худобу, и в тоненьком облегающем шерстяном джемпере. Изящная головка на длинной шее, волосы коротко, нарочито небрежно подстрижены, орлиный нос. Натали не румянится, красит только губы, утолщая их кроваво-красной чертой. Когда она выпьет, ее карие глазки темнеют и становятся похожими на два блестящих агата. Она смотрит на собеседника с таким видом, словно хочет сказать:

— Не верю ни единому слову, ну-ка, раскройте ваши карты.

Натали не понравилась Нобле. Глядя на ее джемпер и вызывающе накрашенные губы, он принял ее сперва за проститутку. «Так гримируются киноактрисы», — подумал он. Но когда Филипп познакомил его с гостьями и Нобле узнал, что фамилия одной Амполи, а другой Прива-Люба, он насторожился. Нобле знал, что Амполи и Прива-Люба входят в правление ПТАО, хотя точно и не представлял себе, каким влиянием они пользуются. С тех пор, как Прядильно-ткацкая фабрика Франсуа Летурно влилась в ПТАО, Нобле не видел в лицо своих хозяев. В Лионе, куда он приезжает за распоряжениями, его принимает генеральный директор, некий Нортмер, такой же служащий, как и он.

— Где у вас тут танцуют? — настаивала Натали.

— Да-да, — поддержал ее Филипп. — Какой-нибудь ресторанчик, где можно выпить, послушать музыку, потанцевать.

— Вам не повезло, сегодня в Клюзо танцуют лишь в одном месте — на ежегодном балу коммунистической партии.

— А право на вход имеют только коммунисты? — спросил Летурно.

— Да нет, там будут те же молодые люди, которые каждое воскресенье приходят в этот зал. Балы устраиваются поочередно всеми местными организациями: Обществом бывших альпийских стрелков, Любителями игры в кегли, Клубом пожарных, Обществом взаимопомощи любителей садоводства.

— Общество взаимопомощи любителей садоводства! Вот умора! — воскликнула Бернарда Прива-Люба.

— Пошли к коммунистам! — решительно заявила Натали.

— Знаете, вам, пожалуй, там не место... — обратился Нобле к Филиппу.

Летурно не ожидал, что Почтительный способен ему противоречить, и сухо ответил:

— Может быть, таким образом я наконец получу возможность встретиться со своими рабочими.

— Пойдемте с нами, — пригласила Бернарда дочку Нобле.

Мари-Луиза Нобле была в лыжных брюках. За все время она не проронила ни слова и сидела с угрюмым видом.

— В Клюзо я никуда не хожу, — ответила она.

Нобле решил сопровождать молодых людей. «Своим присутствием я могу спасти положение», — подумал он.

* * *

Оркестр расположился на маленькой сцене, где обычно ставили спектакли актеры-любители, члены Клуба свободомыслящих и Благотворительного общества святого Иосифа. В этот вечер над эстрадой висел плакат: *«Объединимся в борьбе за мир и требования трудящихся»*.

Коммунисты торговали в буфете, продавали у входа книги и брошюры, обслуживали столики. Молодые люди, дежурившие для «охраны порядка», болтали в вестибюле и на маленькой площади перед зданием. Рядом с буфетом, вокруг большого стола, украшенного красными гвоздиками, сидели члены комитета секции, их семьи и рабочий Кювро, герой крупной забастовки 1924 года, возглавлявший теперь коммунистическое меньшинство в муниципальном совете.

Появление на балу Нобле и внука старика Летурно почти не вызвало удивления. В первые годы после Освобождения балы коммунистической партии нередко посещали местные тузы. В те времена на этих вечерах устраивались американские аукционы. Торговец железным ломом, стоявший первым в списке реакционных кандидатов в муниципальный совет, ежегодно жертвовал для аукциона кресло эпохи Людовика XV, которое затем ему давали возможность откупить за несколько тысяч. Он перестал приходить на балы только после того, как реакционеры, объединившись, лишили коммунистов этого департамента мест в Национальном собрании. Но в апреле 195... года, когда происходили описываемые события, отношения между противниками еще не были окончательно прерваны и все ждали, что попозже, часам к двенадцати, придет мэр — радикал-социалист, чтобы чокнуться с рабочим Кювро.

Новоприбывшие заняли столик неподалеку от оркестра — Филипп сел между Натали и Бернардой, лицом к залу, Нобле — лицом к ним, спиной к залу.

* * *

Когда я пришел, меня пригласили сесть за стол с красными гвоздиками. Прислушавшись к разговору, я понял, что речь шла о Филиппе Летурно.

Рабочий Кювро — так его называют во всех промышленных городках района, ему под семьдесят, — говорил:

— Старик Летурно никогда не пришел бы на бал рабочих, а уж если бы пришел, так обязательно надел бы галстук...

Филипп был без пиджака, в спортивном свитере.

— Старик Летурно воевал с нами жестоко, — продолжал Кювро, — но он уважал нас. Он никогда не позволил бы себе привести к нам шлюх...

— У блондинки вполне приличный вид, — возразила ему Раймонда Миньо, жена почтового инспектора. Муж ее — секретарь секции, но сама Раймонда отказывается вступить в партию.

Бернарда Прива-Люба была в костюме и английской блузке. У нее плоская грудь, плоский зад, серые глаза, белесые волосы зачесаны назад, на лице никакой косметики. В минуты раздражения Натали говорит Бернарде, что она «слиняла»: «Можно подумать, что ты целую вечность неподвижно стоишь под дождем».

— Блондинка одевается, как мужчина, — продолжал рабочий Кювро. — Году в двадцать пятом это было модно в Лионе. Я бы не доверил ей свою дочь.

— Кто тебе дал право так говорить? — возразил Миньо.

— Вот они, твои товарищи, — обрадовалась жена Миньо. — Как увидят приличного человека, так сразу обливают его грязью.

Миньо пожал плечами.

Кювро не сводил с новоприбывших глаз, по-молодому сверкавших из-под косматых седых бровей.

— А парень, хоть и дрянь, все же настоящий Летурно. В длину вытянулся, а нутро слабое, умрет в санатории, как и его отец. Шея толстая, у деда такая же. Бычья шея. Эта порода людей — как волы: усталости не знают, а выдыхаются сразу. Старик Летурно так и не оправился после забастовки, которую мы ему устроили в двадцать четвертом году.

— Можете говорить что угодно, — вскричала жена Миньо. — По-моему, он очень красив.

И, повернувшись к мужу, добавила:

— У него шея... ну, ты знаешь... как в твоей книге... ах, да — шея олимпийского Юпитера.

Миньо в раздражении встал и ушел.

На другом конце стола сидела Пьеретта Амабль, «молодая мадам Амабль»; но в разговоре она не принимала участия. Я успел разглядеть только огромные черные глаза. «Глаза лицо съели», — говорят о ней в Клюзо. Она сидела, сложив руки на коленях, очень прямо, но без напряжения, в той же позе, что и ее дядя, мой сосед по Гранж-о-Вану, король династии Меровингов.

Миньо ходил узнавать, сколько в буфете и в билетной кассе собрали денег: за вход брали сто франков с мужчин и пятьдесят с «дам». Он сел рядом с Пьереттой Амабль, чтобы подсчитать выручку.

— Все в порядке? — спросила она.

— Нет.

Расходы, связанные с арендой помещения и оплатой оркестра, еще далеко не были покрыты, между тем бал устраивался для того, чтобы поправить финансовые дела секции Клюзо, которая задолжала 75 тысяч франков федерации департамента и 22 тысячи — организации по распространению газет и брошюр.

Миньо с тревогой спросил:

— Почему не пришли наши товарищи?

Каждый раз, когда секция терпела неудачу, Миньо терял сон.

Оркестр играл буги-вуги в очень замедленном темпе.

Танцевали только три пары девушек. Время от времени та, которая исполняла роль кавалера, отстраняла подругу и пропускала ее под поднятой рукой; это движение, повидимому, соответствовало тому, что Сен-Симон называл «вертикальным реверансом».

Молодые люди столпились у буфета. Глаза у них покраснели. Облокотившись на стойку, они время от времени молча выпивали стакан вина.

— Что ж это такое — танцуют одни девушки! — заметил старый рабочий за соседним столиком.

— Виноваты мужчины — нечего напиваться,— ответила ему соседка.

— Разъедините дам! — крикнул старик.

Двое парней, отделившись от группы у буфетной стойки, пошли наперерез танцующей паре.

— Руки прочь! — сказала одна из девушек.

— Поди проспись! — бросила вторая через плечо подруги.

Один из юношей упорствовал, тогда девушки резко повернули в сторону. Он упал. Девушки сделали три па, повторили «вертикальный реверанс» и снова проделали три па. Парень медленно поднялся. Его собутыльники смеялись. Он вернулся к стойке, где ему дали стакан красного вина.

— Настоящие свиньи, — сказал Фредерик Миньо. — Бросьте им под ноги шар, они все повалятся, как кегли.

— Смотреть на них тошно, — сказала Пьеретта.

Я сидел напротив нее и, хотя меня разбирало любопытство, не решался откровенно ее разглядывать. Огромные черные глаза Пьеретты удивительно чувствительны к свету; они меняются, когда она поворачивается лицом к сцене или к залу, и выдают ее отношение ко всему, что она видит и слышит; они напомнили мне море, когда смотришь на него с самолета или с высокой скалы и по воде пробегают тени облачков, подгоняемые сильным ветром. Каждое ее движение говорило о решительности, к которой примешивается застенчивость, — чувствовалось, что она сдерживает себя; возможно, именно это и называли раньше благовоспитанностью. В наше время это слово почти вышло из употребления.

Оркестр заиграл вальс. Пьеретта повернулась к соседнему столику, к той самой девушке, которая ответила старику, что молодые люди слишком много пьют и поэтому с ними нельзя танцевать, и тихонько позвала:

— Маргарита!

Девушка кивнула в ответ и встала. Пьеретта повела ее к танцевальной площадке. Вальсировали они безукоризненно, на французский лад, не перегибаясь, маленькими шажками, почти на одном месте, и их движения были отчетливы и плавны. Кроме них никто не танцевал, и все в зале следили за ними. Они были очень хороши. Стройные, уверенные в движениях, с гордой посадкой головы, красиво накрашенными губами. На обеих прямые, хорошо сидящие юбки; Пьеретта в зеленой блузке, Маргарита — в красной.

После танца Пьеретта познакомила меня с подругой:

— Маргарита, товарищ по цеху, хороший друг, но упряма, как осел.

— Политикой я не занимаюсь, — сказала Маргарита и тут же добавила: — Это не мешает мне очень любить нашу Пьеретту.

Молодые женщины стояли обнявшись. Со слов Бомаска я знал, что Пьеретте двадцать пять лет. Маргарита, как я понял, — школьная подруга Пьеретты, ее ровесница. У обеих от танца разгорелись щеки, и они казались гораздо моложе своих лет. Выражение лица у них было торжественное и задорное, как у совсем юных девушек, впервые пришедших на бал.

— Маргарита — капитан баскетбольной команды, — продолжала Пьеретта. — Она в нашем департаменте отстаивает честь своих хозяев.

— Когда стану стара для баскетбола, перейду под знамена Пьеретты, — подхватила Маргарита.

— А пока что она предоставляет мне право бороться за ее интересы, — сказала Пьеретта, — и ни капельки мне не помогает.

— В цехе я подчиняюсь Пьеретте больше, чем мастеру.

За всем этим чувствовались прошлые, а может быть, и совсем недавние разногласия, но подруги шутили, смеялись и переглядывались с видом сообщниц.

* * *

Пока Пьеретта и Маргарита танцевали, за столиком Летурно шел следующий разговор:

— Одна девушка мне здесь нравится. В ней что-то есть, — сказала Натали Амполи.

— Которая? — полюбопытствовала Бернарда Прива-Люба.

— Черные глаза, зеленая блузка.

— У нее красные руки, — заметила Бернарда.

— Рабочие руки, — сказал Филипп Летурно, — настоящие руки... Точно такие же руки у деревянной скульптуры на носовой части галеры, которую подняли со дна озера Неми...

— Ну что вы за люди! — воскликнула Натали.— Если девушка привлекательна, то Бернарда непременно должна отпустить колкость. Ну

а ты... когда же ты, бедняга Филипп, при виде женщины испытаешь другое чувство, кроме желания сравнить ее с картиной или статуей!

Пьеретта и Маргарита танцевали в другом углу площадки, затем снова приблизились к столику Летурно.

— Мне она очень нравится, — настаивала Натали.

— Мне тоже, — сказал Филипп.

Нобле оглянулся, чтобы посмотреть, о ком идет речь.

— Вы наверняка с нею познакомитесь,— обратился он к Филиппу.— Это мадам Амабль, делегатка рабочих.

— Эх, Нобле, Нобле! Чего же вы ждали? Вы должны были живой или мертвой выдать ее мне! — воскликнул Филипп с наигранным оживлением. — Вы решили сохранить за собой монополию?

— На что она тебе? — заинтересовалась Натали.

— Впервые слышу, что вы хотите познакомиться с вашими рабочими, — сухо заметил Нобле.

Конец фразы — «с вашими рабочими» — Нобле произнес с особым выражением. Его задел скрытый упрек, содержавшийся в словах Филиппа, заявившего, что он непременно пойдет на бал, «где наконец получит возможность встретиться со своими рабочими».

Вернувшись домой, Нобле всю ночь будет говорить о своей обиде с женой, а она, «растравляя рану», скажет: «Ты за него работаешь, а он еще тебя за это упрекает».

— Оказывается, вы злопамятны, — ответил Филипп.

— В ближайший день, когда мадам Амабль придет в дирекцию, я ее представлю нашему директору по кадрам, — продолжал Нобле.

— Мадам? — перебила его Натали. — Неужели эта девчонка замужем?

Нобле ответил не сразу. Ему явно было неприятно разговаривать с Натали, но он поборол себя, решив, что соблюдение вежливости по отношению к представительнице семьи Амполи входит в его обязанности.

— Мадам Амабль была замужем. Она развелась или разводится. По правде говоря, она выгнала мужа.

— Люблю решительных женщин! — заметила Натали.

— Мы огорчены, — продолжал Нобле, — потому что ее муж оказывал нам незаменимые услуги...

— Кому это «нам»? — прервал его Филипп.

— Фабрике. Он сообщал нам кое-какие сведения о личной жизни руководителей профессионального союза. Понимаете, о чем я говорю?

— Нет, — ответил Филипп.

— Ничего, понемногу познакомитесь с этой кухней. Муж мадам Амабль был нам особенно полезен в те времена, когда в профессиональном движении происходил раскол.

— Не понимаю.

— Скоро поймете. Дирекция должна знать своих людей: в чем нуждается тот или другой, какие у него неприятности, грешки... Ваш дед часто мне говорил: «Нобле, меня всегда поражает, как дешево можно купить человека». Это сущая правда, вы сами убедитесь...

— До чего все это занятно! — воскликнула Натали.

Нобле бросил на нее недоверчивый взгляд, но желание поделиться опытом взяло верх, и он продолжал:

— Наши осведомители... в общем так их и следует называть... наши осведомители помогают нам обнаружить непримиримых, а такие ведь существуют.

— Что же вы с ними делаете? — спросил Филипп.

— По теперешнему законодательству мы не можем их просто

уволить, как делали раньше. И вот мы стараемся их изолировать... Но все это не так-то легко.

Нобле снова недоверчиво взглянул на Натали, которая не сводила с него маленьких враждебных глаз.

— Продолжайте, — попросил Филипп.

— Видел бы ваш дед, — заметил Нобле, — что вы наконец-то проявляете интерес к делу, вот был бы счастлив.

Филипп хотел возразить, но раздумал.

— Продолжайте, — повторил он. — Это очень увлекательно.

— Да, не так-то все просто... Вот, например, Амабль, которую вы все находите очаровательной...

— Она и в самом деле очаровательна, — вставила Натали.

— Мадам Амабль нам дорого обходится. Она добилась того, что в ее цехе каждая работница обслуживает только один станок, а по нашим правилам полагается обслуживать два или три станка. Возник вопрос: не перевести ли мадам Амабль в «цех ста», — я вас водил туда, мосье Филипп, — там дисциплина строгая, еще сохранились старые традиции с тех времен, когда ваш дед был хозяином... Вас поразило, что никто не разговаривает, слышен только стук хорошо смазанных станков. Вы тогда сказали мне: «Торжественно, как в церкви». Так вот, если бы мы перевели ее туда, что могло бы произойти? Одно из двух: либо мадам Амабль образумится и подчинится установленному там порядку, либо потянет за собой остальных работниц. Я предпочел действовать осторожно, не захотел играть с огнем и оставил ее в маленьком цехе.

— She is tough *, — прервала его Натали. — Женщина с характером, она мне нравится.

— Когда мадам Амабль узнала, что ее муж время от времени встречается со мной, она заперлась в своей квартире на ключ и выкинула его вещи в окно. Потом взбудоражила всех красных в Клюзо, и ему пришлось уехать.

— С нею интересно познакомиться, — сказал Филипп.

Нобле испытующе посмотрел на молодого директора, и хотя ему казалось, что он отлично разбирается в отношениях между хозяевами и рабочими, решил быть настороже.

— Конечно, знать своих врагов полезно. Ваш дед еще совсем недавно говорил мне, что, по его мнению, во всей округе у нас нет врага более опасного, чем эта молодая женщина.

Филипп нагнулся к Нобле.

— Все у нас да у нас, — сказал он резко. — Дед больше не занимается делами. Зачем же он вмешивается?

— Ваш дед попрежнему принимает близко к сердцу все, что происходит на фабрике.

— ПТАО украло нашу фабрику, и дед должен был бы считать своими друзьями всех врагов ПТАО.

— Молодец! — воскликнула Натали.— Не стесняйся! Выложи этому тюремщику все, что у тебя на душе.

Нобле слегка отодвинул свой стул, давая этим понять, что обращается только к Филиппу.

— Мосье Летурно, вы слишком молоды и многого не помните. В 1924 году вспыхнула забастовка, она длилась очень долго и довела город до полной нищеты. Ваш дед был так оскорблен поведением рабочих, что сразу же после забастовки уступил свою фабрику ПТАО и отстранился от дел.

— Не слушай его, — прервала Натали. — Он врет так же бессовестно, как твоя мать.

* Она тверда (*англ.*).

— Нобле, — строго сказал Филипп, — вы знаете не хуже моего, что после забастовки двадцать четвертого года дед обанкротился. ПТАО воспользовалось этим и прикончило его...

— При содействии матери Филиппа,— спокойно заметила Бернарда.

— Которая затем вышла замуж за моего отца, — добавила Натали. — Вот почему ПТАО — это я.

— Не преувеличивай, — бросила ей Бернарда.

— Раз я всегда за всех плачу, значит, ПТАО — это я.

Бернарда наклонилась к Нобле и пальцем показала на Натали:

— Сразу видно, что она еврейка.

Нобле отодвинулся еще дальше.

— Я ничего не желаю знать о личных делах моих хозяев, — сказал он.

— Нобле! ПТАО хочет пить, закажите что-нибудь! — потребовала Натали.

Она все время внимательно наблюдала за стариком и теперь заметила, как в его рачьих глазах вспыхнула ненависть. Она ожидала взрыва. Однако привычка одержала в нем верх; Нобле подчинился ПТАО и знаком подозвал какую-то пожилую женщину:

— Ну как, мамаша Тэней, вы здесь подаете?

— Помогаю, чем могу. Ведь сегодня вечер моей партии.

— Проработав тридцать лет на фабрике, не нашла ничего лучшего, как стать коммунисткой, — сказал Нобле, обращаясь к Филиппу.

— Она оказалась умнее вас, — отрезал Летурно.

— Прошу вас, не надо, — остановил его Нобле. — Здесь не место.

— А вы не знали, что Филипп коммунист? — спросила Натали и, повернувшись к мамаше Тэней, продолжала:

— Да, да... ваш директор по кадрам — коммунист... Правда, не опасный... Только в той мере, в какой он вообще способен чем-либо быть... Коммунист на словах. Не очень-то на него рассчитывайте.

Пожилая женщина стояла неподвижно с бесстрастным выражением лица.

— Что же вам подать? — спросила она.

— Бутылку красного, — заказал Филипп.

— Ваш директор по кадрам совсем потерял голову, — вмешалась Натали. — Ему кажется, что на коммунистическом балу все обязаны пить красное вино... Что у вас есть из спиртного?

— Мар.

— Идет, — одобрила Натали.

— Четыре рюмки мара? — спросила женщина.

— Четыре пустые рюмки и бутылку мара, — распорядилась Натали. — ПТАО погибает от жажды. К тому же, быть может, и господин Нобле, выпив несколько рюмочек, отважится наконец обругать меня, чего ему до смерти хочется.

Нобле встал.

— Веселитесь без меня, — сказал он и, перехватив взгляд Филиппа, добавил:

— Мне завтра надо быть к восьми утра на работе.

Нобле, широко шагая, направился к выходу. Он не был смешон, несмотря на черные в полоску брюки, твердый пристяжной воротничок с круглыми отворотами и пиджак в обтяжку — так одеваются старые служащие. К нему вернулся тот уверенный, внушительный вид, какой отличает местных крестьян-горцев.

— А «проститутка» оказалась вовсе не такой «почтительной», как ты думал! — воскликнула Натали, и все трое громко рассмеялись.

* * *

Зал понемногу наполнялся.

За одним из столиков пили лимонад африканцы с железнодорожной стройки. Одеты они были по-городскому, в ярких рубашках с галстуками. Они не решались пригласить девушек танцевать, опасаясь, что в ответ услышат: «Ступай-ка лучше торговать коврами — моя покупай, покупай».

Затем появились парни из команды регбистов. Они не были пьяны и пошли танцевать. Женских пар стало меньше, но они попрежнему танцевали лучше всех.

За наш стол сели Блез и Мари-Луиза Жакляр, муж и жена — педагоги, знакомые мне по конгрессу федерации. Их партийная работа состояла главным образом в том, что они предоставляли себя и свою малолитражку в распоряжение партии во время предвыборных кампаний, когда надо было проводить собрания и возить по району товарищей из руководства. Их преданность делу можно выразить цифрой: двадцать тысяч километров в год. Жакляры любят читать и выписывают много журналов, коммунистических и некоммунистических, от «Нувель критик» до «Тан модерн». Когда я с ними впервые встретился, их последним открытием был роман Алексея Толстого «Хождение по мукам».

На балу в Клюзо они сразу же заговорили со мной о своем новом увлечении — книге Сафонова «Земля в цвету». Они легко загорались, и мне это нравилось.

На другом конце стола Миньо шопотом пререкался со своей женой.

Вдруг Раймонда Миньо, побледнев, вскочила со стоном: «Больно! Ой, как больно!» Миньо и Кювро поддержали ее. Она стояла на одной ноге — другую ногу свело, и Раймонда судорожно сжимала колено. Потом она стала задыхаться.

— Если хотите, я отвезу ее домой, — предложила Мари-Луиза Жакляр.

— Врач предупреждал... — стонала Раймонда, — если меня... будут волновать... у меня снова... начнутся спазмы.

Миньо и дежурный по охране порядка проводили ее до машины.

— Зачем ты с нею споришь? — с упреком сказал Кювро, когда Миньо вернулся к столу.

— Не могу я допустить, чтобы моя жена говорила «бико́», — ответил Миньо.

— Правильно, — согласился Кювро. — Но ведь ты ее знаешь.

— Когда пришли наши африканские товарищи, она накинулась на меня, зачем я вожу ее в такие места, где бывают «бико́». Как же я мог промолчать?

— Ты ведь ее знаешь, — повторил Кювро, — нечего ее приводить к нам.

В зале становилось все более людно. Жакляр рассказывал мне о жене Миньо. Раймонда Миньо — дочь мелких землевладельцев родом из Бресса. Сестры и братья у нее здоровые, крепкие, а она всегда прихварывала. Войну Раймонда провела за чтением любовных романов, которые она закупала оптом, штук по пятьдесят, у книгоноши на ярмарке. В год Освобождения Раймонде исполнилось двадцать лет. Мечтала она об одном: избавиться от работы на ферме, а отец заставлял ее откармливать кур и гусей.

Фредерик Миньо только что получил назначение на почту в главный городок кантона и организовал местную секцию СРМФ *. Раймонда вступила в этот союз только потому, что на организационном собрании, куда

* Союз республиканской молодежи Франции.

была приглашена вся местная молодежь, она заметила, что Фредерик Миньо на нее поглядывал. Они поженились в тот год, когда Фредерик по конкурсу прошел в почтовые инспекторы и получил назначение в Клюзо. Раймонда надеялась завести знакомство с местной аристократией, но Миньо приглашал к себе только коммунистов. Три вечера в неделю он проводил на собраниях; в остальные вечера читал или готовился к выступлениям.

В первый раз у Раймонды появились «боли» в то самое воскресенье, когда Миньо пригласил к обеду рабочего Кювро. Раймонда терпеть не могла Кювро, потому что он был с нею грубоват и прям, как и ее отец, крестьянин из Бресса. «Болями» назывались летучие спазмы, от которых немели то нога, то рука, а однажды Раймонда почувствовала боль в сердце и упала в такой глубокий обморок, что, казалось, она не очнется.

Миньо водил жену по всем местным врачам и даже к костоправу в Сент-Мари-дез-Анж.

— Мы возили ее к лионскому невропатологу, — рассказывал мне Жакляр...

— Тебе надо бы выступить, — сказал Миньо Пьеретте Амабль.

— Вот уж не время, — ответила Пьеретта. — Они только-только разошлись. Да и пьяных много — не станут слушать.

— Должен же кто-то из коммунистов взять слово, ведь это вечер партии! — настаивал Миньо.

— Что я им скажу?

— Объясни, почему необходимо единство действий.

— Говори сам, если ты такой храбрый.

— Лучше, чтобы выступила ты, — уговаривал ее Миньо.

— Не понимаю, почему именно я?

— Потому, что меня не любят.

— Придумаешь тоже! — возмутилась Пьеретта. Взгляд ее больших черных глаз на мгновение помрачнел.

В зал вошел Бомаск. Он направился прямо к нашему столу.

— Добрый вечер, мадам Амабль, — сказал Бомаск и крепко пожал протянутую руку. Меня удивило, что при этом Бомаск расправил плечи и откинул голову — так здороваются итальянцы, когда хотят быть подчеркнуто учтивыми (немцы в этом случае наклоняют голову, а поляки отвешивают низкий поклон). Меня поразило не только то, что Бомаск чуть ли не вытянулся во фронт перед Пьереттой; самый тон, каким было сказано: «Добрый вечер, мадам Амабль», — резко отличался от его обычной заговорщической манеры обращения с женщинами, подчас так меня раздражавшей; мало того, я уловил в его голосе даже некоторую натянутость. И почему он ее называл «мадам Амабль», когда для всех здесь она просто Пьеретта?

— Добрый вечер, Бомаск! Что ж ты так поздно приходишь на наш бал?

— Я провел весь день в горах над Гранж-о-Ваном. У своих земляков — углежогов...

Бомаск поддерживал беседу, словно находился в светском салоне. И меня восхитили его непринужденность и врожденный такт, свойственный итальянскому народу.

— ...На последних трех километрах, — продолжал Бомаск, — нет даже дороги. Товарищи вышли мне навстречу и привели с собой мула. Раз в неделю они спускаются с гор, чтобы запастись провизией...

— Я и не знал, что в наших краях есть углежоги, — признался Миньо.

— Ты вообще ничего не знаешь о том, что у нас делается. Тебе известно только то, о чем говорится на собраниях комитета секции, — упрекнула его Пьеретта.

— Бомаск, потанцуй со мной, — попросила Маргарита.

Она встала, Бомаск обнял ее за талию и повел к танцевальной площадке.

— Бомаск... — задумчиво произнес Миньо. — Почему вы так его называете?

— Это почти фамилия, — ответила Пьеретта. — И потом мы его находим красивым, хотя он вовсе не красив... Бедняга, тебе непонятны самые простые вещи.

— Ты права, — вздохнул Миньо. — В том-то и горе. Отсюда и все мои политические ошибки.

— Хватит, хватит! — прикрикнула на него Пьеретта. — Ты не на исповеди.

* * *

Появилась еще одна группа игроков в регби. Они пришли под предводительством своего капитана Бриана младшего прямо с банкета по случаю их победы над командой класса «А» «Лион — Вилербан». На Бриане была рубашка в крупную клетку с отложным воротом и кожаная портупея с медной пряжкой. В общем он подделывается не то под ковбоя, не то под парашютиста. Его не любят, но отец его, самый крупный торговец лесом в Клюзо, оплачивает майки, буцы и транспорт всей команде. (Женская баскетбольная команда субсидируется ПТАО.)

Оркестр играет танго.

Танцуют только Бомаск с Маргаритой и еще несколько пар.

Маргарита прижалась щекой к щеке Бомаска.

Расставив ноги, засунув руки в карманы, Бриан младший стоит у края площадки и наблюдает за танцующими.

— Так, значит, девушки здесь только для мака́, — говорит он достаточно громко, чтобы его услышали в зале.

Бомаск резко останавливается.

— Умоляю тебя, умоляю, не устраивай здесь скандала, — уговаривает его Маргарита.

Бомаск поворачивает свою даму так, чтобы получше видеть Бриана; пока их еще разделяет несколько метров.

— Прошу тебя, — шепчет Маргарита, — не надо скандала, это же коммунистический бал. Жандармы только и ждут, как бы придраться к нашим друзьям.

Бомаск подталкивает свою даму шага на два к краю площадки и издали, через плечо, ловит взгляд Бриана. Маргарита упирается, стараясь оттеснить Бомаска к середине площадки.

— Ты очень огорчишь Пьеретту и ее товарищей, подумай об этом,— говорит Маргарита.

Они снова танцуют. У Бомаска дрожат колени. Маргарита понимает, что он едва сдерживает ярость.

Бриан младший медленно идет по площадке. Все пары останавливаются, кроме Маргариты и Бомаска. Бриан подходит к ним и кладет руку на плечо Маргариты. Бомаск слегка отодвигается от своей дамы. Теперь бледнеет она. Сейчас колени у Бомаска не дрожат. Чувствуется, что он расслабил мускулы: «как перед прыжком в воду», — думает Маргарита.

— Такая девчонка, — произносит Бриан младший, тяжело опираясь о плечо Маргариты, — слишком хороша для «мака́»!

Маргарита резко вырывается. В ту же секунду Бомаск со всего размаха бьет Бриана младшего по лицу; затем следует удар в живот. Бриан младший падает.

— Команда Клюзо, ко мне! —вопит он поднимаясь.

Лицо его залито кровью. Он стирает ее тыльной стороной руки и стряхивает с пальцев. Бриан надвигается на Бомаска, тот, подавшись вперед, поджидает.

Но дежурные уже преградили путь Бриану. Прибегают и другие коммунисты — те, что до сих пор стояли группками у входа или сидели в соседних кафе, так как не любят танцевать.

Команда Бриана ведет себя неуверенно. Поколотить «мака́» они не прочь, а вот коммунисты — дело другое. Коммунисты никогда не позволяют срывать их собрания. На удар они немедленно отвечают ударом; в Клюзо это всем известно. К тому же среди регбистов Бриана есть сочувствующие коммунистам и даже один член партии. Они держатся несколько в стороне от остальной части команды; их самолюбие страдает от того, что они не могут броситься на выручку своего капитана, тем более в день их победы, но они не хотят драться со своими же товарищами, и им очень не по себе.

В зал входит железнодорожник Визиль, бывший командир партизанского отряда.

Двое дежурных держат Бриана младшего, он яростно отбивается и пытается снять портупею, чтобы пустить ее в ход как оружие. Бомаск стоит чуть поодаль, не спуская глаз с Бриана младшего.

— Команда Клюзо, ко мне! — взывает Бриан, яростно брыкаясь.

— Долой мака́! Францию французам! — кричит из глубины зала мясник Морель. Он помогал петэновской милиции, и после Освобождения у него были неприятности. Пришел он на бал вместе с командой регби, так как «болеет» за них.

— Заткнись, Момо! — шепчет ему кто-то в самое ухо. Морель вздрагивает, оборачивается и оказывается лицом к лицу с железнодорожником Визилем.

— Может быть, тебе хочется, чтобы я снова заглянул в твою лавку? — спрашивает Визиль.

Лицо Мореля покрывается крупными каплями пота.

— Извините, господин начальник, — бормочет он, — извините...

Морель дрожит всем телом — трясутся его жирные щеки, трясется жирный зад.

Визиль неторопливо идет в другой конец зала. Это он освободил Клюзо за неделю до прибытия американцев, и всю неделю законодательная и исполнительная власть в кантоне была в его руках. Визиль — член коммунистической партии с 1939 года, но с 1946 года не является ни на демонстрации, ни на партийные собрания, ни на собрания ячейки и читает лионскую газету «Ле прогре». Каждое первое января он платит партийные и профсоюзные взносы за весь год, а потом его видят еще только один раз — на балу, куда он приходит, чтобы выставить бутылку шампанского рабочему Кювро. «Если я вам понадоблюсь для дела, — говорит он, — я снова буду с вами, как во времена Сопротивления». Он охраняет железнодорожный переезд на шоссе, у опушки леса, повыше Клюзо. Поговаривают, что он занимается браконьерством. Визиль служит также заместителем начальника пожарной охраны. Он даже не приходит голосовать, что совершенно выводит из себя Миньо, который однажды предложил комитету секции исключить Визиля из партии. Пьеретта Амабль и Кювро воспротивились этому и отстояли Визиля; решено было вызвать его и сделать ему внушение, однако это так и не состоялось.

Визиль медленно пересекает танцевальную площадку. Заметив его, все замолкают.

— Это что такое? — спрашивает он негромко. — Что тут происходит? В чем дело?

Регбисты расступаются. Но Бриан младший все еще вырывается из рук дежурных. Визиль подходит к ним, останавливается, скручивает сигарету, закуривает и смотрит на них в упор. Бриан младший перестает брыкаться, из носу у него идет кровь и каплями падает на клетчатую рубаху.

— Суньте его под кран, пусть умоется, а потом отведите домой, к отцу, — приказывает Визиль регбистам.

Дежурные передают Бриана младшего регбистам, и те тащат его к выходу.

— Жалкие трусы! — орет Бриан на своих товарищей по регби. — Мерзавцы! Теперь от моего отца не дождетесь ни денег, ни буц, ни маек! Ничего не получите.

— Эй, вы! — кричит Визиль.

Регбисты, тащившие Бриана младшего, останавливаются.

— Если встретите жандармов, — говорит им Визиль, — скажете, что он напился и вы сами его так разукрасили, чтоб не буянил.

— Хорошо, мосье, — отвечают регбисты.

* * *

Бриана младшего выволокли из зала.

Визиль одобрительно похлопал по плечу дежурных, усмирявших капитана регбистов.

В то же мгновение Натали Амполи вскочила, с шумом отодвинув стул, и крикнула:

— Браво! Браво!

Она аплодировала изо всех сил.

Бернарда Прива-Люба тоже аплодировала, но не так громко и сидя. Филипп Летурно тихо посмеивался. Он выпил несколько рюмок мара, покраснел, но пьян не был.

Все повернулись к их столику. Визиль спокойно окинул взглядом Натали, вытянул руки в ее сторону, похлопал кончиками пальцев два-три раза и подмигнул.

— Браво, девушка! — крикнул он.

Затем Визиль прошел к стойке и заказал бутылку шампанского. Кювро присоединился к нему. Визиль пригласил и Бомаска чокнуться с ними.

— Видишь, я был прав, — говорил в это время Миньо Пьеретте. — У твоего Визиля повадки гангстера. И ко всему еще он браконьер. Самый настоящий анархист. У нас еще будут из-за него неприятности, помяни мое слово...

Пьеретта промолчала. Она улыбалась, искоса поглядывая на Визиля. Да, после Освобождения он нагулял брюшко и щеки. Пьеретта представила себе, как ранним летним утром, пыхтя и обливаясь потом, Визиль карабкается на гору, как шариком перекатывается от куста к кусту и снимает силки. Вероятно, Миньо прав. Но она отчетливо увидела перед собой картину: Визиль сидит у подножия хорошо знакомого ей дуба и держит в руках пойманного кролика — веселый, жизнерадостный, с капельками росы на всклокоченных седых волосах, — и ей захотелось расцеловать старика.

— Мне действительно надо выступить после всего, что произошло,— сказала она.

Пьеретта поднялась на маленькую сцену. Дирижер, чтобы привлечь внимание, трижды постучал палочкой по барабану. Тотчас же наступила тишина, — после драки все чего-то еще ждали.

Пьеретта говорила негромко, подбирая слова:

— Только что здесь оскорбили рабочего потому, что он итальянец...

Она спросила: все ли присутствующие в зале видели вагоны для перевозки скота, в которых живут итальянцы и африканцы, работающие на железной дороге? Видели? А почему предприниматели не пользуются французской рабочей силой? Очень просто, французы не согласятся жить в таких условиях и работать за такую плату. Ну вот...

Пьеретта говорила медленно, запинаясь. Она явно не привыкла выступать на больших собраниях. Иногда она не находила нужного слова и смолкала на середине фразы. Тогда все следили за ее большими черными глазами, которые глядели куда-то мимо слушателей, словно что-то искали, и в зале становилось совсем тихо. Чувствовалось, что ее здесь любят. Даже пьяницы и те сидели молча, боясь пошевелиться. Свои рассуждения Пьеретта подкрепляла многочисленными: «ну вот», «ладно», «итак», «да, да», «теперь дальше», «подумаем, так ли это».

Мысленно она перенеслась на фабрику. Сколько лет нашим станкам? — спросила она. Двадцать пять, а то и все тридцать. Но ведь ПТАО — международное акционерное общество. А сколько лет станкам, которые стоят на фабриках компании в Германии или в Америке? В среднем от двух до пяти. Пьеретта сопоставила производительность на заграничных фабриках и в Клюзо. «Ну вот», «ладно».

— Но почему же все-таки ПТАО держит вас? Потому что платят вам меньше и вы согласны жить в худших условиях, чем американские или немецкие рабочие. ПТАО платит вам так мало, что ему выгоднее заставить вас работать на устаревших станках, чем покупать новые. Вы те же бико́ и мака́ для ПТАО!

В заключение Пьеретта сказала, что все трудящиеся — французы, итальянцы, африканцы, немцы и даже американцы — все они «мака́» и «бико́» крупных международных монополий.

— Так объединимся же против всех ПТАО мира, которые подготовляют войну и возрождают фашизм, чтобы нас эксплуатировать еще больше!

Пьеретту проводили аплодисментами; она заняла свое место рядом с Миньо. Заканчивая речь призывом к единству, она повысила голос, как заправский оратор, потом вдруг смутилась и покраснела. Когда она села за стол, у нее все еще пылали щеки.

* * *

— Филипп, почему ты не аплодировал? — спросила Натали.

— Хочу я или нет, — ответил Филипп, — я как-никак представитель ПТАО. Что же, по-твоему, я должен подставить левую щеку, после того как меня ударили по правой?

— ПТАО — это я, а не ты, — сказала Натали.

Она-то аплодировала изо всех сил.

— Я отношусь к ПТАО гораздо строже, чем эта девушка, — продолжал Филипп. — Но она рассуждает несколько упрощенно. Во-первых, неверно, что немецким рабочим платят больше, чем французским...

— Ты все-таки настоящий хозяйский сынок, хоть этого и не замечаешь, — прервала его Натали.

— А ты кто? — огрызнулся Филипп.

— Я — Амполи. Все Амполи были банкирами, начиная с четырнадцатого века. Бернардо Амполи довел род Медичи до разорения.

Джулио Амполи в трудную минуту выручил Карла V. Эдинбургские Амполи бывали настоящими королями Шотландии куда чаще, чем английский король. Моя нью-йоркская тетка вышла замуж за Дюран де Шанбора и владеет атомными заводами. Я принадлежу к одной из семей, правящих миром...

Натали резко повернулась к Филиппу:

— Ты для меня такое же простонародье, как все эти люди. А черным глазам я аплодировала просто потому, что они мне нравятся.

Натали налила мар в обе рюмки и подняла свою, стараясь перехватить взгляд Филиппа. Бутылка была уже почти допита.

— За твое счастье! — воскликнула Натали и залпом осушила рюмку.

Филипп в ответ кивнул и тоже залпом выпил свой мар. Их взгляды встретились. Глаза Натали блестели меньше, но на скулах выступили красные пятна.

— Ты мне тоже нравишься, — сказала она. — Да ты это великолепно знаешь. Хочешь, вернемся к старому...

— Стоит ли?

— Мы оба были пьяны.

— Мы только тогда и нравимся друг другу, когда пьяны, — заметил Филипп.

— Ну нет, — возразила Натали, — ты мне всегда нравишься.

И вдруг до Филиппа и Натали, словно откуда-то издалека, донесся ледяной голос Бернарды.

— А мне что прикажете делать?

— Компаньонки обязаны молчать, когда господа говорят о важных вещах, — оборвала ее Натали и продолжала, обращаясь к Филиппу:

— Поразительно, как всех Амполи тянет к вам. Моему отцу понравилась твоя мать, мне — ты... Если ты поедешь в Америку, моя тетка Эстер поможет тебе сделать карьеру, вот увидишь.

Натали помолчала, потом добавила:

— ...Об этом, наверное, и мечтает твоя мать.

Филипп встал и посмотрел в другой конец зала. Затем, нагнувшись к Натали, сказал:

— Что до меня, то я, в конечном счете, предпочитаю черные глаза.

Оркестр играл медленный фокстрот. Танцевальная площадка еще пустовала. Филипп наискосок пересек ее и остановился у стола с красными гвоздиками. Высокий, с массивными плечами и крепкой шеей, истый Летурно, он шел непринужденной походкой, свойственной молодым людям, которые привыкли встречаться с власть имущими только в кругу семьи. Он чувствовал себя в Клюзо как дома, и хотя он выпил много мара, не было заметно, что он пьян. Все следили за ним.

Филипп поклонился Пьеретте, приглашая ее танцевать.

Пьеретта медленно подняла голову и посмотрела на него.

— Спасибо, я устала.

Филипп снова поклонился и той же непринужденной походкой вернулся к своему столику. Натали наполнила рюмки.

— За черные глаза! — сказала она.

— У нее и в самом деле очень красивые глаза, — ответил Филипп.

* * *

— Почему ты отказалась с ним танцевать? — спросил Миньо.

— Потому что он мой хозяин.

— Доступ на партийный праздник открыт не только для рабочих Мы пригласили всех жителей Клюзо. И незачем делать различия!

Пьеретту передернуло.

— Ну, знаешь, ты просто глуп! — возмутилась она. — Как же, по-твоему, я смогу завтра отстаивать права своих товарищей против директора по кадрам, если сегодня буду с ним любезничать?

— Она права, — вмешался рабочий Кювро.

— Совсем не уверен, что вы правильно рассуждаете, — сказал Миньо.

— Тогда пригласи его девушку, — предложила Пьеретта.

— Я плохой танцор, — ответил Миньо.

Пьеретта кивнула подошедшему к ней Бомаску, и они пошли танцевать.

* * *

Филипп Летурно, Натали Амполи и Бернарда Прива-Люба вернулись в замок к часу ночи.

Когда Филипп получил пост директора по кадрам, дед отдал ему домик консьержа, пустовавший с тех пор, как Франсуа Летурно удалился от дел и уступил фабрику ПТАО. Старик вместе со своей единственной служанкой жил в главном доме, который именовался замком. Там было около двадцати комнат и крыша в стиле Мансара. Построили его в 1880 году, в эпоху наивысшего расцвета предприятий Летурно. Старик занимал только нижний этаж, остальная часть дома была заколочена с 1925 года; ставни открывались всего раз в год, во время генеральной уборки; по этому случаю директор ПТАО предоставлял на сутки в распоряжение бывшего владельца фабрики двух уборщиц.

Филипп и его спутницы вошли в парк через калитку, к которой вела тропинка, сокращавшая путь от города до рабочего поселка. В оранжерее еще горел свет. С тех пор как «великий» Летурно ушел на покой, он посвятил свою жизнь выращиванию голубой розы — единственного вида, который цветоводы считают недостижимым. С каждым годом голубоватый оттенок все явственнее проступал на пурпурном лепестке цветка, и, если не произойдет ничего непредвиденного, первая совершенно голубая роза зацветет году в 1970. Может быть, старику и удастся дожить до этого времени. Франсуа Летурно часто вставал ночью, чтобы полюбоваться своими гибридами.

— Пожелаем спокойной ночи твоему деду, — предложила Натали.

— Он ненавидит мою мать, а заодно и всю твою семью, — возразил Филипп.

— Но меня-то он любит! — заявила Натали.

Филипп пожал плечами.

— Ладно, как хочешь.

Они вошли в освещенную оранжерею.

— Знаете, делегатка рабочих фабрики отказалась танцевать с Филиппом, — сказала старику Натали.

— Пьеретта Амабль? — спросил Франсуа Летурно. — Молодчина девушка! Она еще доставит всем вам немало хлопот!

III

На следующее утро, часов в одиннадцать, в цех Пьеретты Амабль вошла одна из секретарш дирекции — гладко причесанная, без малейших следов косметики на лице, в длинной черной блузе с маленьким белым воротничком. Облик низших служащих дирекции не менялся со времен Жоржа Летурно, отца «великого» Франсуа Летурно. Штат по-прежнему набирали по рекомендации местного священника.

Секретарша направилась прямо к станку Пьеретты и сказала во всеуслышание:

— Директор по кадрам просит вас немедленно пройти к нему в кабинет.

Обычно делегатку рабочих вызывали иначе. Из дирекции приходил рассыльный и вручал ей повестку, напечатанную на четвертушке листа бумаги (бережливость — залог богатства):

Явиться
в 17 часов
в дирекцию по кадрам

Слева, в уголке, от руки вписывали: «Мадам Амабль». Нобле принимал Пьеретту в семнадцать часов, после окончания рабочего дня, потому что дирекция не желала «терпеть убытки» и не допускала, чтобы делегатка защищала права своих товарищей в рабочее время. Так обыкновенно начинались крупные сражения. Но на этот раз, казалось, враг решил применить новые методы борьбы.

Маргарита, работавшая у соседнего станка, пропела:

— «Ах любовь, любовь, ты пронзила мне сердце...»

«Летурно, должно быть, поздно встал и только сейчас пришел», — подумала Пьеретта.

Она остановила станок. Секретарша уже ушла, повторив еще раз: «сам директор по кадрам» и «немедленно».

— Губную помаду дать? — донесся голос Маргариты сквозь гул станков. Глаза у нее блестели от возбуждения.

«Да, так именно и начинаются все любовные истории в «Признаниях», — подумала Пьеретта. Она знала, что ее подруга увлекается этим журналом. У нее мелькнула мысль: а что если ей придется защищать свою честь, честь женщины и работницы? Но в глубине души она была совершенно спокойна — на балу она хорошо разглядела Филиппа Летурно, он не внушал ей никаких опасений.

Здание дирекции находилось в центре Клюзо; небольшая площадь отделяла его от фабричных ворот. Приезжие обычно принимали этот красивый каменный дом за ратушу и отчасти были правы, потому что со дня основания фабрики — в 1818 году — и до 1934 года мэр города был одновременно владельцем фабрики или ее директором.

Удушливый запах карболки, стойко державшийся в здании дирекции, вызвал у Пьеретты воспоминание о том щемящем и тревожном чувстве, которое она испытывала в первое время, когда ее выбрали делегаткой. Вернее, это чувство было ей знакомо еще с детства. Если рабочие Клюзо говорят: «Придется идти в дирекцию», — это значит, что дело очень серьезное. Речь идет об увольнении — свершившемся или предстоящем — или об авансе; сюда же приходят рабочие предъявлять свои требования, после чего их заносят в черный список.

В первом этаже помещаются расчетная часть и касса. Вначале, когда Пьеретта только поступила на фабрику, ей казалось унизительным приходить за получкой, словно она делала что-то дурное, торговала собой. Но с тех пор как она занялась профсоюзной работой, ощущение, будто она продает свое время, свою жизнь, себя самое,—исчезло; теперь она считала, что приходит на фабрику бороться. У кассы Пьеретта внимательно проверяла ведомость, и ее подпись стала более уверенной и четкой.

Пьеретта взбежала по каменной лестнице. На этот раз она не испытывала никакой тревоги; она даже находила все это занятным и смело толкнула стеклянную дверь, на которой крупными буквами — белой эмалевой краской на матовом стекле — было написано: *«Дирекция по*

кадрам» — и пониже: *«Входить без стука»*. За пишущей машинкой сидела секретарша, а дальше, спиной к окну, — Нобле. Пьеретта направилась прямо к нему.

— Я пришла, — сказала она.

Нобле бегло глянул на нее и снова принялся писать. Пьеретта вторично напомнила о себе.

— Я вас не вызывал, — ответил Нобле, не поднимая головы.

Он продолжал писать. Самая молоденькая из секретарш хихикнула. Пьеретта знала ее: они жили в одном доме в рабочем поселке, и мать этой девушки давала детям уроки катехизиса.

— Ты хочешь мне что-то сказать? — спросила ее Пьеретта.

Та покраснела и ничего не ответила.

В глубине комнаты, на покрытой лаком двери висела медная табличка: *«Директор по кадрам»*. Пьеретта постучала; послышались торопливые шаги. Филипп Летурно открыл дверь и отступил, давая дорогу:

— Прошу вас, мадам Амабль.

(Продолжение следует)

Перевод с французского
М. Надеждиной и *И. Эрбург*

Бранко Чопич

Хоровод козарский

Никогда я не был на горе Козари,
Не глядел с вершины острыми глазами,
Я другим за это награжден по-царски:
Видел я девичий хоровод козарский.

В нем одну тебя лишь разглядел я только, —
Боль моя, Драгиня, душа княжеполька.
В этот день июльский грозовой и жаркий,
Серая волчица, смуглая козарка,
Ты со всею страстью молодого пыла
Пела и плясала, хоровод водила.

День Ильин был зноен и горячим валом
Пламя разгоралось, пламя бушевало,
Месяц урожайный изнывал от жара...
О, вершины Грмечи, Козари и Дрвара,
О, темные ночи, о, зоркие, волчьи
Серба-партизана пристальные очи,
Выпавшее знамя боевой бригады,
Дни и ночи битвы, дни и ночи ада!

Земля молодеет, земля молодеет,
Молодой землею партизан владеет,—
Залп из-за пригорка меткий и летучий,
Удар из засады — молнией из тучи!..

Стану в пляске гнуться, буйным косам виться!
Выстрелы в Витловском, пальба в Мраковице,
В сердце льется песня все хмельней и слаще —
О ночном набеге, о селе горящем,
Слышен клич Метели в утреннем тумане
И стучит немолчный пулемет восстанья!

Девушка! Ты сладость вина молодого!
Девушка! Ты знамя бунта краевого!
Ты моя Краина! Ты моя отчизна!..
Был февраль, под Грмечем завывала вьюга,
С пятою бригадой шла моя подруга,
Впереди, как знамя, сквозь четыре боя
Часть свою на танки вела за собою!

Никогда я не был на горе Козари,
Не глядел с вершины острыми глазами,
Но зато другим я награжден по-царски:
Видел я под Грмечем хоровод козарский —
Огненный железный обруч окруженья,
Видел, как на битву, наряду с другими,
Шла моя Краина, шла моя Драгиня!
Девушку сразила в схватке пуля злая,
Но не смолкла песня, но глаза пылают,
Хоровод все вьётся, колокол всё слышно,
Недруга в сраженье одолел краишник...
Мне тебя забыть-ли, мне тебя не петь-ли, —
Молодая яблонь, широкие ветви?!

Перевод с сербского
Дм. Кедрина

Прем Чанд

Избавление

РАССКАЗ

31 июля 1955 года исполняется семьдесят пять лет со дня рождения одного из выдающихся писателей Индии Джанпата Рай (1880—1936), известного под псевдонимом Према Чанда.

Прем Чанд родился в деревне Лахми близ города Бенареса в семье мелкого почтового чиновника. Детство и юность писателя прошли в бедности и лишениях. В 1907 году первый сборник рассказов Према Чанда был публично сожжен по приказу английских властей в Индии. Прем Чанд написал свыше двухсот двадцати рассказов и более десяти романов и повестей, а также несколько серий рассказов для детей. Вначале Прем Чанд писал только на урду, затем стал писать на хинди; правильнее сказать — он использовал две литературные формы одного и того же наиболее распространенного в Индии разговорного языка — хиндустани.

По инициативе Према Чанда, Мулка Раджа Ананда и Саджада Захира в апреле 1936 года была создана Ассоциация прогрессивных писателей Индии; Прем Чанд, избранный ее первым председателем, оставался на этом посту до последних дней жизни.

Всем своим творчеством Прем Чанд служил родному народу. Писатель всегда выступал против колониального режима и произвола чиновников, против помещичье-ростовщической кабалы и кастового гнета. Обличение кастовых суеверий в произведениях Прем Чанда имело глубоко прогрессивное значение прежде всего потому, что эти суеверия играли на руку английским империалистам и поддерживались ими.

Публикуемый ниже рассказ рисует нищенскую жизнь индийского народа во времена английского колониального режима, тяжелое наследие которого и сейчас еще сказывается на развитии Индии.

I

Дукхи — из касты чамар * — подметал двор, а его жена Джурайя обмазывала домик. Когда они окончили работу, Джурайя сказала мужу:

— Сходи, пригласи пандита **, как бы он не ушел куда-нибудь!

— Да, сейчас схожу. Но вот задача: на чем же он сидеть у нас будет?

— Нельзя ли где достать тюфячок? Попроси-ка у жены пандита.

— Ты, Джурайя, иногда такое скажешь, что глаза на лоб полезут. Да разве она даст? У нее и чашки воды не выпросишь. Нет, нам тюфячок не достать... Ведь ни топлива нет у нас, ни соломы, ни хвороста,

* Чамар — одна из низших каст Индии. Чамары в основном кожевники, дубильщики, шорники, сапожники.

** Пандит — учитель, духовный наставник; здесь — священнослужитель в храме.

чтобы дать взамен. Ты вот лучше наш тюфяк выстирай. Сейчас дни стоят жаркие. Пока пандит придет, тюфяк и просохнет.

— Не станет пандит сидеть на нашем тюфяке. Не знаешь, что ли, как строго он соблюдает законы религии и кастовые обычаи.

— Да, это верно, — сокрушенно проговорил Дукхи. — Ну, а пока что я насбиваю листьев с дерева и смастерю из них блюдо или поднос. Из такой посуды не брезгают кушать большие люди. Ведь листья — они чистые. Принеси палку, я примусь за работу.

— Это я и сама сделаю, а ты ступай за пандитом. Да, ведь надо еще приготовить ему продукты в подарок да уложить их в чистую посуду. А то прогневаешь пандита—и он швырнет все прочь. Он ведь очень горяч и в гневе тяжел на руку — жене и той попадает. А недавно он так избил сынишку, что тот еще и сейчас едва ноги волочит. Продукты подашь на подносе, сплетенном из листьев. Смотри, к еде не прикасайся *. Возьми с собой дочь Гонда ** и сходи с ней в лавку. Купи там для подношения один сер *** муки, полсера риса, четверть сера гороха, четверть сера топленого масла, соли и пряностей. А с краю не забудь положить четыре аны **** наличными. Если не застанешь дома дочери Гонда, то упроси кого-нибудь другого сходить с тобой, сам же ни к чему не прикасайся, а то испортишь все дело.

Выслушав наставления жены, Дукхи взял с собой охапку сена и отправился к пандиту. Кроме сена у него ничего не было, а с пустыми руками обращаться за услугами к пандиту нельзя — еще издали заметит, что проситель ничего не принес, сразу прогонит вон. И разговаривать даже не станет.

II

Пандит Гхаси Рам преданно служил всевышнему. Поутру, едва проснувшись, он уже начинал возносить ему молитвы, и только после этого одевался и умывался. В восемь часов начиналось утреннее, самое важное, богослужение в храме, а до богослужения надо было еще приготовить бханг *****. Затем пандит Гхаси Рам в течение получаса растирал красный и белый сандал, изготовляя краску. Встав перед зеркалом и пользуясь соломинкой вместо кисточки, он выводил себе на лбу жреческий знак: несколько белых параллельных линий и красное пятно, эмблему высшей касты — брахманов. Он чертил также белые круги на груди и предплечьях. Закончив эту процедуру, Гхаси Рам доставал статуэтку почитаемого божества и приступал к ее омовению, после чего выводил на ней белым сандалом знаки и возлагал цветы. Взяв затем в правую руку светильник — три горящие лампады, укрепленные на одной подставке,— а в левую руку — колокольчик, бормоча таинственные заклинания и одновременно позванивая в колокольчик, он торжественно совершал обряд богослужения. В десять часов пандит заканчивал богослужение и, процедив настой бханга, выходил из храма. В это время у входа его уже дожидалось несколько других священнослужителей, подготовивших все необходимое для совершения обряда жертвоприношения. Боги обычно внимали молитвам Гхаси Рама и довольно быстро посылали ему просимое. Это приносило ему славу.

---

* Члены низшей и высшей каст не имеют права принимать пищу совместно. Если член низшей касты хотя бы только прикоснулся к пище, она уже считается „осквернённой".

** Гонд, очевидно, принадлежал к более высокой касте, чем каста чамар.

*** Сер — индийская мера веса (около 900 граммов).

**** Ана — индийская монета, одна шестнадцатая рупии.

***** Бханг — наркотический, одурманивающий напиток, изготовляемый из настоя тертых листьев индийской конопли и огуречных семян. Употребляется при исполнении ритуальных обрядов.

Сегодня, выйдя из храма, пандит Гхаси Рам заметил, что его поджидает Дукхи из касты чамар с ношей сена на спине.

Едва Гхаси Рам показался у порога храма, как Дукхи встал перед ним, покорно сложил руки и почтительно приветствовал его. Взглянув на полное величия лицо пандита, Дукхи почувствовал, как всегда, глубокую веру в святость этого человека. О святости говорила уже самая наружность его. Маленький, толстенький, наголо выбритая блестящая голова, пухлые щеки, глаза, выражающие величие духа. А таинственные знаки, выведенные красным и белым сандалом, прямо указывали на его божественность.

— А, Дукхи! Что привело тебя ко мне? — елейно спросил пандит.

— Сына вот хочу женить, — смиренно опустив голову, ответил Дукхи. — Я пришел просить вас зайти к нам и благословить молодую чету. Когда вы можете осчастливить наш дом своим приходом?

— Сейчас я занят, зайду вечером.

— О! Нельзя ли пораньше. Все, что положено, у нас уже приготовлено... А вот это сено куда прикажете девать?

— Сено-то? Снеси его моей корове, пусть ест. А сам пока поработай у меня немного. Возьми метлу и наведи порядок во дворе. Да еще лежанку надо бы подправить и обмазать глиной и навозом. А я тем временем пообедаю, отдохну. Тогда уж и к тебе соберусь. Да, еще вот дров наколи немного, а мякину перетаскай в сарай...

Дукхи сразу же принялся за работу: подмел крыльцо, обмазал лежанку навозом. Наступил полдень. Пандит Гхаси Рам сел за стол. Дукхи еще с утра ушел из дому, ничего не поев, и сейчас его жестоко мучил голод. Но разве смел он рассчитывать хотя бы на корочку хлеба в этом доме? А до его лачуги было не меньше мили. Сходил бы домой да поел, но пандит может разгневаться на него за то, что он бросил работу. Несчастный Дукхи, не обращая внимания на голод, стал колоть дрова. Вместо полена пандит подсунул ему крепкую суковатую корягу, которая никак не раскалывалась. Сколько верующих прихожан уже до этого испробовали на ней свою силу. Но чурбан был тверд, как железо. Вообще же говоря, колка дров была для Дукхи непривычным занятием. Вот, скажем, сено косить — совсем другое дело: от одного взмаха косы трава покорно ложилась к его ногам. С топором же он никак не мог совладать. Однако Дукхи не сдавался и напрягал все свои силы. Топор то и дело соскакивал с топорища. Старик обливался потом и трясся всем телом. Выбившись из сил, он опускался на землю. Отдохнув немного, снова вставал и снова взмахивал топором, но с каждым разом руки его становились все тяжелее и тяжелее, словно наливаясь свинцом; они уже отказывались подыматься. Дукхи с трудом разгибал спину. Его ноги дрожали, темнело в глазах и кружилась голова. И все же старик продолжал работу.

«Вот если бы выкурить трубочку — глядишь, и силы вернулись бы ко мне, — мелькнула у него мысль. — Да, но где же взять табак и трубку? Здесь ведь все брахманы живут. Это народ некурящий, не то что мы — люди низшей касты», — рассуждал про себя Дукхи.

Вдруг он вспомнил, что неподалеку отсюда живет Гонд, из другой касты. У него-то, конечно, найдется курево. И Дукхи быстро зашагал к нему. Гонд дал ему трубку и табаку, но спичек у него не оказалось.

— Насчет огонька не беспокойся, — с благодарностью ответил Дукхи, — огонек мне дадут у пандита. Там как раз обеденное время и на кухне топится плита.

С табаком и трубкой Дукхи вернулся во двор Гхаси Рама. Подойдя к террасе и остановившись у порога, он спросил:

— Хозяин, нельзя ли получить огонька, мне бы трубку зажечь.

Пандит продолжал жевать и ничего не ответил.

— Кто это там огня просит? — спросила у него жена.

— Так это же и есть тот самый дурак Дукхи, чамар, который пришел ко мне насчет женитьбы сына. Я велел ему наколоть дров. Если есть огонь, дай ему закурить.

— Ты что-то совсем забыл священное писание, — ехидно усмехнувшись, сказала жена. — Что это за порядки! Люди из низших каст как ни в чем не бывало подходят к твоему дому. Что это, дом пандита или постоялый двор? Скажи ему, чтоб сейчас же убирался вон, иначе я ему дам такого огонька — обожжется. Эта чернь совсем обнаглела!

Гхаси Рам старался утихомирить жену.

— Ну, велика ли беда, если чамар подошел к двери. Ведь он к твоим вещам не прикасался. Он стоит на земле, а земля священна. Почему бы не дать ему уголек прикурить. Ведь работу он делает для нас. Если пригласить дровокола, то пришлось бы уплатить, по крайней мере, четыре аны.

— Да как он смел подойти к порогу! — снова гневно закричала жена.

— Ну что спрашивать с дурака-то? — не желая с ней спорить, ответил пандит.

— Да уж ладно! Так и быть, вынесу ему огня. Но в другой раз, если только он посмеет подойти к порогу, я ему рот опалю.

Дукхи слышал весь этот разговор. Беднягу мучили угрызения совести.

— Напрасно я подошел к двери. Ведь человек из низшей касты не имеет права входить в дом пандита. Пандиты — это образованные, святые люди. Кто этого не знает... А что мы, чамары... Вот уж я и состарился, а ума не нажил.

И когда жена пандита все же появилась у двери, неся огонь, Дукхи показалось, будто он в рай попал. Несчастный покорно сложил руки и, низко поклонившись ей, сказал:

— О святая мать, помилуйте меня! Согрешил я! Чамары — народ темный и глупый. Ведь если бы мы не были так глупы, то разве получали бы от каждого пинки.

Жена пандита, набросив на себя покрывало и держа в руке щипцы с горящим угольком, остановилась перед Дукхи на расстоянии пяти шагов и швырнула уголек в его сторону. При этом одна искра попала на голову Дукхи. Он быстро попятился назад и стал отряхиваться, подумав в сердцах:

— Осквернил своим присутствием священный дом брахмана, вот и получил! Как быстро карает бог виновных. Чего удивляться, что все так боятся пандитов и брахманов. И они спокойно присваивают себе чужое добро и грабят народ. А если кто поднимет руку на добро брахмана, то весь дом этого дерзкого будет уничтожен, а рука его начнет гнить и отвалится.

Очутившись во дворе, Дукхи закурил трубку, взял в руки топор и приободрился немного. В это время из дома донесся разговор:

— Надо бы покормить чем-нибудь этого дурака, — сказал пандит.— Ведь он, несчастный, с самого утра работает. Должно быть, проголодался. Есть ли у нас еще хлеб? — Последний вопрос Гхаси Рам задал таким тоном, словно хотел сказать, что Дукхи, собственно, можно и не кормить.

— Остались две лепешки, — ответила жена.

— Нет, этого очень мало. Это ведь чамар. Он сожрет, по меньшей мере, целый сер хлеба.

— Боже ты мой! — воскликнула жена, хватаясь за голову. — Целый сер! Тогда совсем не надо кормить его!

— Возьми немного муки, намешай туда половы да шелухи и замеси тесто. Сделай из этого хлебец потолще и положи на сковородку. Иначе его, негодяя, не накормишь. Разве чамар может насытиться двумя тоненькими лепешками? — сказал пандит.

— Стоит ли возиться с этим? Чтоб ему сдохнуть! — ответила жена.

III

Дукхи выкурил трубочку и наточил топор. Отдохнув, он опять почувствовал силу в руках. Целых полчаса он изо всей мочи пытался расколоть суковатый чурбан. Вконец истомившись, чамар схватился за голову и опустился на землю. В это время во двор заглянул тот самый Гонд, к которому Дукхи собирался зайти, чтобы с дочерью его сходить за продуктами для подношения пандиту.

— Дедушка Дукхи, зачем зря надрываетесь? — сказал Гонд. — Ведь не расколоть вам эту корягу! Напрасно тратите силы.

— Эх, брат! — вытирая со лба капли пота, ответил Дукхи. — Мне ведь еще надо и мякину перетаскать в сарай.

— А покормил вас чем-нибудь пандит? Небось, только и знает, что жилы тянуть из людей. Почему сами не пойдете к нему и не попросите поесть?

— Да что ты такое говоришь, Гонд? Разве пища пандита может перевариться в моем желудке!

— Перевариться-то она переварится. Вот даст ли он? Сам-то наелся досыта и сейчас спит, а вас, голодного, заставил дрова рубить. Помещик и тот хоть немного да кормит своих работников. Даже правитель, если сгоняет крестьян на принудительную работу, и то хоть мелочишку платит им. Ну, а этот пандит совсем обнаглел. И еще строит из себя святого.

— Тише ты, брат! Не дай бог, услышит он, тогда я совсем пропал, — испуганно воскликнул Дукхи и снова взялся за топор, стараясь расколоть суковатую корягу.

Гонду стало жаль старого Дукхи. Он взял из его рук топор и с полчаса трудился над корягой, но она все не поддавалась. В конце концов Гонд швырнул топор прочь и, уходя, сказал:

— Нет, дедушка Дукхи, вам не расколоть этот чурбан, хотя бы пришлось испустить последний дух.

Старый Дукхи призадумался: «И откуда у пандита такие дрова, что их никак не расколешь? До каких пор я еще буду надрываться здесь? Дома у меня полно дел, а пандиту хоть бы что. Возьмусь-ка я сейчас, перетаскаю мякину в сарай, а потом уйду домой. Скажу ему, что сегодня мне трудно колоть дрова, вот завтра приду и наколю».

Дукхи взял корзину и занялся переноской мякины. Таскать ее приходилось на порядочное расстояние. Если бы Дукхи наполнял корзину до краев, он мог бы быстро закончить эту работу. Однако у него нехватало силы поднять и поставить себе на голову полную корзину *, а помочь ему поднять ношу было некому. Поэтому он забирал мякину понемногу и закончил работу только к четырем часам. Усталый, голодный, Дукхи опустился на землю, прислонившись головой к корзине.

К этому времени пандит Гхаси Рам пробудился от послеобеденного сна, умылся, пожевал бетель, вышел во двор и видит: Дукхи спит, положив голову на корзину.

---

* Индийцы переносят тяжести на голове.

— Эй, Дукхи! — закричал он. — Ты чего это спишь? Дрова как были, так и валяются нерасколотые. Что ты делал до сих пор? Мякину до вечера носил по горсточке? Ну и лежебока! Бери-ка топор да принимайся за корягу. Неужто не можешь наколоть немного дров! Тогда не жди счастливой перемены в своей судьбе. И уж не моя будет в том вина.

Дукхи снова взялся за топор. Он забыл обо всем на свете.

Живот у него совсем втянуло. С утра он был так занят, что даже не успел поесть. Теперь он с трудом держался на ногах, да и сердце отказывалось работать.

Все же старый Дукхи внушал себе: «Ведь это пандит, он все может. Как бы он не накликал на меня беду, тогда все прахом пойдет. Ведь пандиту недолго, такая уж ему сила дана: что захочет, то и сделает с тобой».

Гхаси Рам подошел поближе и стал подбадривать его:

— Так, так! Покрепче бей, еще крепче! Да что это, руки у тебя отсохли, что ли? Наддай как следует! Так! Вот она и треснула! Бей в трещину!

Дукхи совсем не помнил себя от напряжения. Какая-то скрытая пружина двигала его руками. Усталость, голод, жажда и слабость улетучились, словно их и не было. Он сам удивлялся: откуда только взялась у него такая силища. Один за другим удары топора с невероятной мощью обрушивались на суковатую корягу. Так он надсаживался с полчаса, пока наконец коряга не дала трещину посредине, но тут топор выпал у него из рук. И в то же мгновение Дукхи, описав полукруг, грохнулся наземь. Его голодное, измученное тело не выдержало чрезмерного напряжения.

— Вставай, Дукхи, наколи еще немного тоненьких щепочек! — кричал пандит. Но старик не поднимался. Тогда пандит не стал больше надоедать ему и вернулся в дом. Там он вымылся и, надев брахманскую одежду, снова вышел во двор. Дукхи попрежнему лежал без движения. Пандит Гхаси Рам громко позвал его:

— Аре*, Дукхи, ты что же это разлегся, так и заночуешь здесь? Вставай, я собирался идти к тебе домой. Ты ведь говорил, что у тебя все уже приготовлено, не так ли?

Но Дукхи лежал и молчал.

Обеспокоенный пандит подошел к нему ближе и увидел, что старик мертв. Всполошившись, Гхаси Рам вбежал в дом и крикнул супруге:

— Дукхи-то никак умер!

— Вот тебе и раз! Так ведь он только что колол дрова, — проговорила она, пораженная этим известием.

— Да, колол дрова и вдруг умер. Что теперь будет?

— Подумаешь! Что же может быть? — сказала жена, немного успокоившись.— Пошли к нему человека и вели сказать, чтобы убрали труп.

Весть о смерти Дукхи быстро облетела всю деревню. Здесь большей частью жили брахманы. Лишь один дом принадлежал семье Гонда, да на окраине было несколько семейств из касты чамар. Путь к деревенскому колодцу проходил как раз мимо дома пандита Гхаси Рама, во дворе которого лежал мертвый Дукхи. Поэтому все жившие в деревне брахманы сидели дома без воды, но к колодцу не шли: проходя мимо трупа чамара, они могли бы осквернить себя. Наконец один из старейшин деревни потребовал у пандита, чтобы тот заставил людей низшей касты унести труп со двора.

Меж тем Гонд сходил к чамарам и предостерег их: «Будьте осторожны! Не уносите труп со двора пандита, так как скоро придет полиция

* Восклицание, выражающее удивление.

для расследования. Шутка ли, убит человек! Пандит-то — он у себя дома хозяин. Если же вы унесете труп, полиция и вас потом заберет».

И когда к чамарам пришел сам пандит и стал уговаривать их унести с его двора мертвеца, никто не соглашался. Правда, жена и дочь Дукхи подошли к дому пандита. Они громко рыдали и рвали на себе волосы. К ним присоединилось еще несколько женщин из той же касты. Все они голосили и причитали, оплакивая умершего. Но ни один чамар и близко не подошел ко двору пандита. Гхаси Рам долго уговаривал чамаров, запугивал и умолял их, но они так боялись полиции, что ни за что не соглашались исполнить его просьбу. Наконец, выбившись из сил и ничего не добившись, пандит вернулся домой.

IV

Долго еще слышались громкие рыдания женщин касты чамар. В эту ночь брахманам плохо спалось. Труп Дукхи лежал попрежнему во дворе, и никто не шел убирать его. Сами же брахманы не могли сделать этого, так как по их вероучению нельзя прикасаться к мертвому из низшей касты.

Громкий плач женщин сильно раздражал жену пандита. Она проклинала их и говорила:

— Как только эти ведьмы не надорвут себе глотку!

— Пусть себе наревутся. Сколько можно еще плакать? — успокаивал ее муж. — Вот был бы жив Дукхи, так никто о нем и не вспомнил бы. А умер — все шум подняли.

— Да ведь от этих чамарок оглохнуть можно! — твердила жена.

— Да, уши болят, — согласился он.

— А от трупа уже попахивает, — сказала супруга, брезгливо наморщив нос.

— Ведь это же был презренный чамар. Они жрут что попало, не считаясь с законами религии, — добавил пандит.

Ночь прошла кое-как. Наконец забрезжил рассвет. Мертвый Дукхи все еще лежал во дворе. Женщины, нарыдавшись вдоволь, разошлись по домам. Трупный запах все усиливался. Пандит Гхаси Рам взял длинную веревку и вышел во двор. Сделав на одном конце веревки петлю, он ловко накинул ее на ногу Дукхи и затянул. Затем, взявшись за другой конец веревки, держась на расстоянии, он медленно поволок труп со двора. Протащив покойника до окраины деревни, он бросил его там вместе с веревкой и быстро зашагал домой. Тщательно вымыв руки, он прочитал молитву «Избавление» и побрызгал себе голову священной водой из Ганга.

А к трупу Дукхи уже спешили шакалы, стервятники и вороны. Они с жадностью набросились на него. Так был вознагражден злосчастный Дукхи за свою преданность и веру.

Перевод с урду
Ю. Лавриненко.

Арчибальд Маклиш

*Памяти Лоренса Даггена**

Спаси, господь, страну, где надо лживым быть,
Где клевета, поклеп, донос сплетают нить
Петли убийственной! Где люди лгут, чтоб жить!

Спаси, господь, страну, взрастившую растленье,
Где страх мертвит сердца, где шопот подозренья
Тревожит твой покой и за порогом тленья.

Спаси, господь, страну, где купленная ложь
В тебя, убитого, опять вонзает нож,
Порочит вновь все то, в чем ты еще живешь.

Спаси, господь, страну, где честный человек,
Запуган клеветой, не подымая век,
Молчит, когда при нем смолкает честь навек.

Спаси, господь, мою страну! А ты, а ты!
Ты, верности пример и скромной чистоты,
Пойми — не знаем, что творим средь темноты.

Перевод с английского
Ивана Кашкина.

* Лоренс Дагген в прошлом сотрудничал в государственном департаменте США и был объявлен „коммунистическим агентом". Дагген покончил жизнь самоубийством.

Жан-Поль Сартр

ЛИЗЗИ

Пьеса в одном действии
и двух картинах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Лиззи.
Фред.
Сенатор.
Негр.
Джон.
Джеймс.

Жители города:
Первый
Второй.

Действие происходит в Америке, в небольшом городе одного из южных штатов.

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Комната Лиззи. Белые стены. Диван. Справа окно, слева дверь в ванную. В глубине небольшая прихожая, дверь на лестницу.

Явление первое

Лиззи, потом Негр. Еще до поднятия занавеса слышно громкое гуденье. На сцене Лиззи. Закатав рукава, орудует пылесосом. Звонок. Лиззи в нерешительности смотрит на дверь ванной. Снова звонок. Лиззи выключает пылесос и приоткрывает дверь в ванную.

Лиззи *(вполголоса)*. Звонят. Не показывайся. *(Идет к входной двери, открывает. На пороге появляется седой Негр, высокий, плотный. Он стоит навытяжку.)* Что такое? Вы, вероятно, ошиблись? *(Пауза.)* Что вам нужно? Говорите!

Негр *(умоляюще)*. Пожалуйста, мэдэм! Пожалуйста!

Лиззи. Чего? *(Всматриваясь в его лицо.)* Погоди-ка. Это ты был в поезде? Тебе удалось от них улизнуть? Как ты сюда попал?

Негр. Я искал вас, мэдэм! Искал всюду. *(Пытается войти.)* Пожалуйста!

Лиззи. Не входи. Я не одна. Чего ты хочешь?

Негр. Пожалуйста!

Лиззи. Ну чего? Чего? Ты хочешь денег?

Негр. Нет, мэдэм! *(Пауза.)* Пожалуйста, скажите ему, что я ни в чем не виноват.

Лиззи. Кому сказать?

Негр. Судье. Скажите ему это. Пожалуйста, скажите.

Лиззи. Ничего я не скажу.

Негр. Пожалуйста!

Лиззи. И не подумаю! Мало у меня своих забот! Тебя только нехватало. Убирайся!

Негр. Вы знаете, что я ничего не сделал. Да разве я хоть что-нибудь сделал?

Лиззи. Ты ничего не сделал. Но к судье я не пойду. Что судья, что полицейский — все равно. Меня тошнит от одного их вида.

Негр. У меня остались дома жена и дети. Я бродил тут кругом всю ночь. Больше не могу.

Лиззи. Удирай из города.

Негр. Они оцепили все вокзалы.

Лиззи. Кто?

Негр. Белые.

Лиззи. Какие белые?

Негр. Все. Вы еще не выходили сегодня из дому?

Лиззи. Нет.

Негр. На улицах полно народу. Молодые и старики. Знакомые и незнакомые — все заодно...

Лиззи. Что это значит?

Негр. Это значит, что мне остается кружить по городу, пока меня не поймают. Когда белые, незнакомые друг с другом, заводят между собой разговор, — обязательно жди беды для негра. *(Пауза.)* Скажите, что я ничего не сделал, мэдэм. Скажите судье, скажите репортерам. Может быть, они напечатают в газете. Скажите, мэдэм! Скажите! Скажите!

Лиззи. Не кричи. Я не одна здесь. *(Пауза.)* А что до газет, так даже не рассчитывай. Мне сейчас ни к чему напоминать о себе. *(Пауза.)* Но если меня вызовут в суд как свидетельницу, я скажу правду. Обещаю тебе.

Негр. Вы им скажете, что я ни в чем не виноват?

Лиззи. Скажу.

Негр. Вы клянетесь?

Лиззи. Да, да!

Негр. Перед господом всевидящим и вездесущим?

Лиззи. Ох, да провались ты! Обещала, и хватит с тебя! *(Пауза.)* Ну, убирайся! Убирайся поживей!

Негр *(внезапно)*. Пожалуйста, спрячьте меня.

Лиззи. Спрятать тебя?

Негр. Вы не хотите, мэдэм? Нет?

Лиззи. Я? Чтобы я тебя спрятала? Еще что выдумал? *(Захлопывает дверь перед его носом.)* Вот навязался! *(Подходит к ванной.)* Можешь выйти!

Фред выходит из ванной. Он без пиджака и без галстука

Явление второе

Лиззи. Фред.

Фред. Что случилось?

Лиззи. Ничего.

Фред. Я думал — полиция.

Лиззи. Полиция? У тебя дела с полицией?

Фред. У меня-то нет. Я думал, — это к тебе.

Лиззи *(обиженно)*. Почему же? Я в жизни ничего чужого не брала.

Фред. И никогда не имела дела с полицией?

Лиззи. Во всяком случае, не из-за кражи. *(Снова включает пылесос. Адский шум.)*

Фред *(с раздражением)*. Эй!

Лиззи *(кричит, заглушая треск пылесоса)*. В чем дело, милый?

Фред *(кричит)*. У меня уши не выдержат!

Лиззи *(кричит)*. Я скоро кончу. *(Пауза.)* А я вот такая!

Фред *(кричит)*. Что?

Лиззи *(кричит)*. Я говорю — вот я какая.

Фред *(кричит)*. Какая?

Лиззи *(кричит)*. Такая. По утрам меня не удержишь. Мне после такой ночи обязательно надо принять ванну и повозиться с пылесосом *(выключает пылесос)*.

Фред *(указывая на диван)*. Убери.

Лиззи. Что?

Фред. Постель. Я говорю, убери. От нее пахнет грехом.

Лиззи. Грехом? С чего ты взял? Ты кто — пастор?

Фред. Нет. Почему?

Лиззи. Ты говоришь, будто библию читаешь. *(Всматривается в него.)* Нет, ты не пастор. У тебя слишком холеный вид. Покажи-ка твои кольца. *(Восхищенно.)* Ну, скажи на милость! Ты что же, богатый?

Фред. Да.

Лиззи. Очень богатый?

Фред. Очень.

Лиззи. Тем приятнее. *(Обнимает его и протягивает ему губы для поцелуя.)* По-моему, мужчине больше к лицу, если он богат. Это внушает доверие.

Фред *(не решается ее поцеловать и отворачивается)*. Убери постель!

Лиззи. Ладно, ладно! Уберу! *(Приводит диван в порядок, смеясь про себя.)* «Пахнет грехом!» Надо же такое придумать! Скажи-ка, миленький, ведь грех, как-никак, твой! *(Протестующий жест Фреда.)* Конечно, и мой тоже. Но у меня столько грехов на совести! *(Садится на диван и заставляет Фреда сесть рядом.)* Поди сюда. Садись! Грехто наш общий! Приятный грешок, а? *(Смеется.)* Да не опускай же глаза! Ты что, боишься меня? *(Фред резким движением прижимает ее к себе.)* Да ну тебя! Мне больно! *(Фред отпускает ее.)* Ты, я вижу, штучка! А взгляд у тебя недобрый. *(Пауза.)* Как тебя зовут? Не хочешь сказать? Все-таки, мне как-то неприятно, что я не знаю твоего имени. Ну, понимаю, можно скрывать фамилию. Но имя! Как же я смогу отличать вас друг от друга, если даже не буду знать ваших имен? Скажи мне, милый! Ну, скажи!

Фред. Нет.

Лиззи. Тогда ты будешь — «господин без имени» *(встает)*. Погоди. Надо кончать уборку. *(Переставляет кое-какие предметы.)* Вот так. И вот так. Теперь все в порядке. Стулья вокруг стола, будет уютнее. Ты не знаешь какого-нибудь торговца гравюрами? Мне бы хотелось развесить по стенам картинки. У меня в чемодане есть одна, очень хорошая. Называется «Разбитый кувшин». Девушка разбила кувшин, бедняжка. Это французская картина.

Фред. Какой кувшин?

Лиззи. Не знаю. Должно быть, ее собственный. Мне бы так хотелось достать ей под пару какую-нибудь старенькую бабушку, которая вяжет чулок и рассказывает внукам сказку. Да! Дай-ка я отдерну

портьеру и открою окно. *(Так и делает.)* Какая погода! Вот и день начался! *(Потягивается.)* Ах, как хорошо. Прекрасная погода! Я выкупалась, приятно провела время. Чувствую себя отлично. Поди сюда. Посмотри, какой чудесный вид из моего окна! Сколько деревьев! Подумай, как мне повезло: я сразу нашла комнату в богатом квартале. Что же ты не идешь? Разве ты не любишь свой город?

Фред. Я предпочитаю любоваться им из своего окна.

Лиззи *(резко)*. Слушай, верно, что это дурная примета — увидеть негра рано утром?

Фред. Почему?

Лиззи. Я... Нет, ничего... Вон на той стороне по тротуару идет негр.

Фред. Увидеть негра в любое время дня плохо. Это всегда приносит несчастье. Что негры, что дьявол — разница невелика. *(Пауза.)* Закрой окно.

Лиззи. Ты боишься свежего воздуха?

Фред. Я говорю, закрой окно! Вот так. И задерни портьеру. Зажги свет.

Лиззи. Почему? Из-за негров?

Фред. Дура!

Лиззи. Такое чудесное солнце!

Фред. К чорту солнце! Я хочу, чтобы в комнате все оставалось так, как было ночью. Закрой окно, слышишь? Солнце я найду в другом месте. *(Встает, подходит к Лиззи, смотрит на нее.)*

Лиззи *(с безотчетной тревогой)*. В чем дело?

Фред. Ни в чем. Дай мне галстук.

Лиззи. Он в ванной. *(Выходит. Фред быстро открывает ящики стола и роется в них. Лиззи возвращается с галстуком в руках.)* Вот он! Постой-ка. *(Завязывает галстук.)* Знаешь, я редко принимаю случайных гостей. Я не люблю, когда мелькает слишком много новых лиц. Мой идеал — завести трех-четырех постоянных друзей, людей степенных. Один навещал бы меня, скажем, по вторникам, другой — по четвергам, третий — с субботы на воскресенье. Ты хоть еще молод, но манеры у тебя солидные. Стало быть, если вздумаешь... Ладно, ладно, больше ничего не скажу. Сам решай. *(Галстук завязан.)* Вот так. Ты красив, как бог. Поцелуй меня, милый, поблагодари меня за труд. Тебе не хочется меня поцеловать? *(Он резко и грубо ее целует и тут же отталкивает.)* Ух!

Фред. Ты — дьявол.

Лиззи. Как ты сказал?

Фред. Ты — дьявол.

Лиззи. Опять библия! Что это с тобой?

Фред. Ничего. Я пошутил.

Лиззи. Странные у тебя шутки. *(Пауза.)* Ты остался доволен?

Фред. Чем доволен?

Лиззи *(улыбаясь, передразнивает его)*. Чем доволен? Какой ты глупенький, малыш мой дорогой!

Фред. Ах да! Понимаю... Очень доволен. Сколько я тебе должен?

Лиззи. При чем тут деньги? Я спросила, доволен ли ты? Ты мог бы сказать что-нибудь любезное. Что? На самом деле ты недоволен. Ох! Удивительно, скажу я тебе, просто удивительно.

Фред. Замолчи.

Лиззи. Ты так крепко меня целовал! А потом совсем тихонько сказал, что любишь меня.

Фред. Тебе спьяну показалось.

Лиззи. Нет, я не была пьяна.

Фред. Нет, была.

Лиззи. Говорю тебе — нет.

Фред. Во всяком случае, я был пьян. Ничего не помню.

Лиззи. Жаль. Ты все, все забыл?

Фред. Молчи, тебе сказано! То, что было ночью, принадлежит ночи. Днем об этом не говорят!

Лиззи *(вызывающе)*. А если мне нравится говорить об этом? Я, право же, недурно позабавилась.

Фред. Ах, позабавилась? *(Подходит к ней, ласково гладит ее по плечу и вдруг хватает за горло.)* Вам всегда смешно, когда удается опутать мужчину. *(Пауза.)* Я все позабыл, что было ночью. Все. Помню дансинг и ничего больше. Остальное помнишь только ты, одна ты. *(Сдавливает ее шею.)*

Лиззи. Что ты делаешь?

Фред. Душу тебя.

Лиззи. Мне больно.

Фред. Если бы я сдавил чуть-чуть сильнее, больше некому было бы вспоминать о том, что было ночью. *(Отпускает ее.)* Сколько я тебе должен?

Лиззи. Если ты все забыл — значит, мне ничего не следует. Зачем платить за плохую работу?

Фред. Прекрати болтовню! Сколько?

Лиззи. Послушай. Я приехала сюда позавчера. Ты мой первый гость! С первого я ничего не возьму. Для доброго почина.

Фред. Я не нуждаюсь в твоих подарках. *(Кладет на стол десятидолларовую бумажку.)*

Лиззи. Не надо мне твоих денег. Но все-таки интересно, во сколько же ты меня ценишь?! Погоди, я угадаю. *(Берет бумажку, закрыв глаза.)* Сорок долларов? Нет, это слишком много. И потом — были бы две бумажки. Двадцать долларов? Тоже нет? Значит, больше сорока долларов! Пятьдесят? Сто? *(Во время этой сцены Фред смотрит на нее и тихо смеется.)* Ну ладно, открываю глаза. *(Смотрит на бумажку.)* Ты не ошибся?

Фред. Не думаю.

Лиззи. Знаешь, сколько тут?

Фред. Знаю.

Лиззи. Возьми назад, сейчас же возьми назад. *(Протестующий жест Фреда.)* Десять долларов! Да такие девушки, как я, плевать на тебя не захотели бы за десять долларов. Ты видел мои ножки? *(Показывает ему свои ноги.)* Да разве ты купишь такие ножки за десять долларов? Убери свою бумажку и сматывайся, пока я совсем не разозлилась! Десять долларов! А он присосался ко мне, как пиявка! Еще требовал, чтобы я ему рассказала про свое детство. А утром встал в скверном настроении и морочит голову, словно заплатил мне за месяц вперед. И все это за сколько? Не за сорок, и не за тридцать, и не за двадцать долларов! Нет! За десять!

Фред. За такое свинство и этого много.

Лиззи. Десять долларов? Ты сам свинья. Откуда ты взялся, мужлан? Должно быть, твоя мамаша была изрядная потаскуха, если она не научила тебя уважать женщин.

Фред. Замолчи!

Лиззи. Потаскуха! Потаскуха!

Фред *(беззвучно)*. Мой тебе совет, малютка, не заводи с нашими парнями разговоров об их матерях, если ты не хочешь, чтобы тебя удавили.

Лиззи *(наступает на него)*. А ну, попробуй, удави меня! Попробуй!

Фред *(отступая)*. Успокойся! *(Лиззи хватает со стола вазу, явно намереваясь запустить ею в Фреда.)* Вот тебе еще десять долларов, только успокойся. Успокойся или я тебя посажу в тюрьму.

Лиззи. Ты меня посадишь в тюрьму?

Фред. Я!

Лиззи. Ты?

Фред. Вот именно.

Лиззи. Интересно.

Фред. Я — сын Кларка.

Лиззи. Какого Кларка?

Фред. Сенатора.

Лиззи. В самом деле? А я — дочь президента.

Фред. Ты видела портрет Кларка в газетах?

Лиззи. Видела... Ну и что же?

Фред. Вот он. *(Показывает фотографию.)* Я стою рядом с ним, он положил мне руку на плечо.

Лиззи *(внезапно успокаивается)*. Подумать только! До чего же он красив, твой отец! Дай-ка поглядеть. *(Фред вырывает из ее рук фотографию.)*

Фред. Хватит.

Лиззи. До чего же он красив! Какое благородное, строгое лицо. Говорят, его речи прямо-таки мед. Это правда? *(Фред молчит.)* А это ваш сад?

Фред. Да.

Лиззи. Красота! А девушки в креслах — твои сестры? *(Фред молчит.)* Твой дом стоит на холме, да?

Фред. Да.

Лиззи. Значит, по утрам, когда ты завтракаешь, тебе из окошка виден весь город?

Фред. Да.

Лиззи. А когда у вас зовут к завтраку или к обеду, то звонят в колокол? Да? Однако ты мог бы мне ответить.

Фред. Бьют в гонг.

Лиззи *(восторженно)*. В гонг. Не пойму я тебя. Ах, была бы у меня такая семья, такой дом — да разве я стала бы ночевать где попало? Хоть бы меня озолотили!.. *(Пауза.)* А за то, что я обозвала твою маму, — извини. Я погорячилась. Где она на фотографии?

Фред. Я тебе запретил говорить о ней.

Лиззи. Ладно, ладно! *(Пауза.)* Можно задать тебе вопрос? *(Фред молчит.)* Если женщины так тебе противны, зачем ты ко мне пришел? *(Фред молчит. Лиззи вздыхает.)* Ну что ж, раз уж я сюда приехала, постараюсь привыкнуть к вашему обращению. *(Пауза.)*

Фред *(причесывается перед зеркалом)*. Ты жила на Севере?

Лиззи. Да.

Фред. В Нью-Йорке?

Лиззи. Тебе какое дело?

Фред. Ты только что говорила о Нью-Йорке.

Лиззи. Каждый может говорить о Нью-Йорке. Это ничего не доказывает.

Фред. Почему ты оттуда уехала?

Лиззи. Надоело.

Фред. Неприятности?

Лиззи. Конечно. Они ко мне сами так и липнут. Впрочем, я тоже виновата. Бывают такие натуры! Видишь эту змею? *(Показывает ему браслет.)* Она приносит несчастье.

Фред. Зачем же ты ее нацепила?

Лиззи. Раз она моя, приходится ее носить! Говорят, змеи ужасно мстительные!

Фред. Послушай, это тебя хотел изнасиловать негр?

Лиззи. Что?

Фред. Ты приехала позавчера с шестичасовым поездом?

Лиззи. Да.

Фред. Значит, это ты.

Лиззи. Никто не хотел меня насиловать! *(Смеется с горечью.)* Придет же такое в голову! Меня насиловать?!

Фред. Да, именно тебя. Вебстер рассказал мне об этом вчера в дансинге.

Лиззи. Вебстер? *(Пауза.)* Вот оно что?!

Фред. Ты о чем?

Лиззи. Теперь я понимаю, отчего у тебя так сверкали глаза! Это тебя разожгло, не правда ли? Свинья! У такого хорошего отца и...

Фред. Дура! *(Пауза.)* Если бы я думал, что к тебе прикоснулся негр...

Лиззи. Что случилось бы?

Фред. У меня пятеро слуг негров. Когда меня вызывают к телефону и один из них снимает трубку, он ее вытирает, прежде чем подать мне.

Лиззи *(свистит)*. Понятно.

Фред. Мы здесь не очень-то любим негров. Да и белых женщин, которые с ними путаются.

Лиззи. Хватит. У меня нет злобы против негров, но я не стала бы с ними связываться.

Фред. Кто тебя знает? Ты — дьявол. Негр — тоже дьявол... *(Резко.)* Итак? Он хотел тебя изнасиловать?

Лиззи. Тебе-то что до этого?

Фред. Они вдвоем забрались в твое купе и набросились на тебя. Ты позвала на помощь. Прибежали белые. Тут один из негров выхватил бритву. Тогда белый ухлопал его из револьвера. А другой негр сбежал!

Лиззи. Это тебе все Вебстер рассказал?

Фред. Да.

Лиззи. Откуда он знает?

Фред. Весь город об этом говорит.

Лиззи. Весь город? Везет же мне. Вам, видно, делать нечего?

Фред. Но ведь было именно так, как я говорю!

Лиззи. Ничего похожего. Два негра преспокойно разговаривали между собой. В мою сторону они даже не взглянули. Потом вошли четверо белых. Двое из них стали ко мне приставать. Они только что выиграли матч в регби и были совершенно пьяны. Один сказал, что тут пахнет негром. И они решили выкинуть обоих черных в окно. Те оборонялись, как могли. Под конец одному из белых подбили глаз. Тогда он выхватил револьвер и выстрелил. Вот и все. Другой негр выскочил на ходу, когда поезд подходил к перрону.

Фред. Ничего, его разыщут. Никуда он не денется. *(Пауза.)* Когда тебя вызовут к судье, ты расскажешь ему эту дурацкую историю?

Лиззи. Тебе-то какое дело?

Фред. Отвечай.

Лиззи. Не пойду я к судье. Зачем мне навлекать на себя новые неприятности?

Фред. Вызовут — придется пойти.

Лиззи. А я не пойду. Не желаю я больше иметь дел с полицией.

Фред. Они сами за тобой придут.

Лиззи. Что ж! Тогда я расскажу про все, что видела. *(Пауза.)*

Фред. Да ты отдаешь себе отчет в том, что собираешься сделать?

Лиззи. Что же это я собираюсь сделать?

Фред. Ты дашь показания в пользу черного? Против белого?

Лиззи. Но если виновен белый?

Фред. Он невиновен.

Лиззи. Раз он убил — значит, виновен.

Фред. В чем виновен?

Лиззи. В том, что убил.

Фред. Но убил-то он негра!

Лиззи. Что из этого?

Фред. Знаешь?! Если будут привлекать к ответственности всякий раз, когда убьешь негра...

Лиззи. Он не имел права.

Фред. Какого права?

Лиззи. Он не имел права.

Фред. Это у вас на Севере выдумали права. Виновен или невиновен, но ты не смеешь требовать, чтобы наказали парня твоей расы.

Лиззи. Я и не требую, чтобы кого бы то ни было наказывали. Меня спросят, что я видела, и я скажу. *(Пауза.)*

Фред *(наступая на Лиззи)*. Что у тебя общего с этим негром? Почему ты его защищаешь?

Лиззи. Да я его даже не знаю.

Фред. Тогда в чем же дело?

Лиззи. Я хочу говорить правду!

Фред. Правду?! Уличная девка, которой платят десять долларов, хочет говорить правду! Нет правды! Есть белые и черные. Вот и все! Есть семнадцать тысяч белых в нашем городе и двадцать тысяч черных. Мы с тобой не в Нью-Йорке. И нам не до шуток. *(Пауза.)* Томас — мой двоюродный брат.

Лиззи. Кто?

Фред. Томас. Тот, который ухлопал негра. Мой двоюродный брат.

Лиззи *(поражена)*. Ах, так?

Фред. Он порядочный человек. Ты неспособна это понять, но он порядочный человек.

Лиззи. Порядочный человек, который лез ко мне со всякими гадостями! Тоже нашел порядочного человека! Сразу видно, вы из одной семейки!

Фред *(замахиваясь на нее)*. Мерзавка! *(Старается сдержать себя.)* Ты — дьявол! Все, что от дьявола, — грех! Он лез к девке, он стрелял в грязного негра,— подумаешь какое дело! Это все не в счет. Такие поступки совершаются сами собой. Томас — настоящий человек, вот что важно!

Лиззи. Может быть. Но все-таки негр ничего не сделал.

Фред. Негр всегда что-нибудь сделал.

Лиззи. Никогда я зазря не оговорю человека.

Фред. Не выдашь негра — пострадает Томас. Одного из них ты все равно погубишь. Так или иначе. Выбирай, которого.

Лиззи. Вот тебе на! Ну и влипла же я! *(Глядя на браслет.)* Дрянь! Мерзость! Это все из-за тебя! Ты всегда мне приносишь беду! *(Бросает браслет на пол.)*

Фред. Сколько ты возьмешь?

Лиззи. Ничего.

Фред. Пятьсот долларов.

Лиззи. Ни цента.

Фред. За одну ночь, небось, тебе не заработать пятьсот долларов.

Лиззи. Особенно если иметь дело с такими скрягами, как ты. *(Пауза.)* Так вот почему ты со мной вчера заигрывал!

Фред. Еще бы.

Лиззи. Ага! Ты, значит, решил: «Вот та самая девушка. Пойду провожу ее и мы с ней сторгуемся». Так, что-ли? Ты гладил мне руки, а сам хладнокровно обдумывал, как меня обработать?! *(Пауза.)* Ну, признайся же! Признайся, мой мальчик. Если ты пришел сюда, чтобы предложить мне сделку, тебе не к чему было оставаться до утра. Разве нет? Зачем ты остался, мерзавец? Зачем ты остался?

Фред. Чорт тебя знает, зачем.

Лиззи *(в слезах опускается на стул)*. Мерзавец, мерзавец, мерзавец!

Фред. Бери пятьсот долларов и не скули, бога ради! Не скули! Не скули! Ну, Лиззи, Лиззи! Будь благоразумна! Пятьсот долларов!

Лиззи *(рыдая)*. Нет, я не буду благоразумной. Не нужны мне твои пятьсот долларов, не хочу я давать ложное показание. Уеду отсюда! Уеду! *(Звонок. Лиззи замирает. Звонок повторяется. Лиззи шопотом.)* Что это? Молчи! *(Длительный звонок.)* Я не открою. Тихо! *(В дверь стучат.)*

Голос *(за дверью)*. Откройте! Полиция.

Лиззи *(вполголоса)*. Я так и знала! *(Показывает на браслет.)* Все из-за проклятой змеи! *(Нагибается, поднимает браслет и надевает на руку.)* Лучше я все-таки его надену! *(Фреду.)* Спрячься! *(Стук в дверь.)*

Голос. Полиция.

Лиззи. Да спрячься же. Ступай в ванную. *(Фред стоит неподвижно. Лиззи толкает его изо всех сил.)* Иди же! Иди!

Голос. Фред! Ты здесь? Фред! Ты здесь?

Фред. Здесь! *(Отталкивает Лиззи, она смотрит на него остолбенев.)*

Лиззи. Вот, значит, в чем дело!

Фред открывает, входят Джон и Джеймс.

Явление третье

Те же, Джон и Джеймс. Входная дверь остается открытой.

Джон. Полиция. Лиззи Мак-Кэй — это ты?

Лиззи *(не слушая, продолжает смотреть на Фреда)*. Вот, значит, в чем дело!

Джон *(трясет ее за плечо)*. Отвечай, когда с тобой говорят.

Лиззи. Что? Да, это я.

Джон. Документы.

Лиззи *(овладев собой, твердо)*. По какому праву вы меня допрашиваете? Зачем вы сюда явились! *(Джон показывает ей свой значок.)* Всякий может нацепить такой значок. Вы приятели этого господина и сговорились меня шантажировать?

Джон *(тычет ей в лицо полицейскую карточку)*. Ты знаешь, что это?

Лиззи *(указывая на Джеймса)*. А он?

Джон *(Джеймсу)*. Предъяви свою карточку. *(Джеймс показывает Лиззи карточку. Она молча подходит к столу, достает документы и отдает их Джону, который, указывая на Фреда, спрашивает.)* Ты привела его к себе вчера вечером? А тебе известно, что проституция преследуется законом?

Лиззи. А вы уверены, что имеете право вторгаться в квартиру без ордера? Вы не боитесь, что я буду жаловаться?

Д ж о н. За нас не беспокойся. *(Пауза.)* Тебя спрашивают — ты привела его к себе или нет?

Л и з з и *(после прихода полицейских она изменилась, стала более резкой и вульгарной)*. Не задавайте дурацких вопросов. Разумеется, привела. *(Торжествующе.)* Только я с него денег не взяла. Что? Выкусили?

Ф р е д. На столе лежат две бумажки по десять долларов. Это я дал ей.

Л и з з и. Докажи.

Ф р е д *(не глядя на нее, обращается к полицейским)*. Я взял их вчера утром в банке вместе с двадцатью восемью другими из той же серии. Сверьте номера.

Л и з з и *(горячо)*. Я от них отказалась. Я отказалась от его паршивых бумажек. Я их швырнула ему в рожу.

Д ж о н. Если ты от них отказалась, почему они лежат на столе?

Л и з з и *(после паузы)*. Ну, теперь я пропала! *(В оцепенении смотрит на Ф р е д а и говорит почти мягко.)* Вот, значит, в чем дело?! *(Полицейским.)* Ну? Чего вы от меня хотите?

Д ж о н. Садись. *(Ф р е д у.)* Ты растолковал ей? *(Ф р е д утвердительно кивает головой.)* Говорят тебе, садись. *(Насильно усаживает Л и з з и в кресло.)* Судья согласен отпустить Томаса, если ты подпишешь свидетельское показание. *(Протягивает бумагу.)* Тут все составлено как надо, тебе остается только подписать. А завтра тебя допросят по всем правилам. Читать умеешь? *(Л и з з и обиженно пожимает плечами. Д ж о н протягивает ей бумагу.)* Прочти и подпиши.

Л и з з и *(пробегает бумагу глазами)*. Все ложь — от начала до конца.

Д ж о н. Возможно. Что из этого?

Л и з з и. Я не подпишу.

Ф р е д. Заберите ее. *(Обращаясь к Л и з з и.)* Знаешь, это пахнет полутора годами.

Л и з з и. Полтора года? Пускай! Зато уж когда я выйду, берегись. Живым ты от меня не уйдешь.

Ф р е д. Еще посмотрим. *(Полицейским.)* Надо запросить Нью-Йорк. По-моему, у нее там были кое-какие неприятности с полицией.

Л и з з и *(с восхищением)*. Какой же ты мерзавец! Хуже бабы. Никогда бы не поверила, что мужчина может быть таким мерзавцем.

Д ж о н. Решай поскорей. Либо ты подпишешь, либо мы отведем тебя куда следует.

Л и з з и. Ведите! А лгать я не стану.

Ф р е д. Не хочешь лгать, тварь?! А ты что тут болтала всю ночь? Разве ты не лгала, когда называла меня «милый, любимый, малыш»?

Л и з з и *(вызывающе)*. Тебе это нравилось, да? Нет, я не лгала. *(Смотрят друг на друга. Ф р е д отводит глаза.)*

Д ж о н. Давайте кончать. Вот перо. Подписывай.

Л и з з и. Можешь его спрятать. *(Молчание. Все трое мужчин озадачены.)*

Ф р е д. Ну вот! До чего мы дошли! Лучший парень в городе — и его судьба зависит от каприза девки! *(Нервно шагает взад и вперед по сцене, потом внезапно подходит к Л и з з и.)* Взгляни на него! *(Показывает ей фотографию.)* Ты ведь повидала мужчин на своем собачьем веку! Много ты встречала таких? Взгляни на этот лоб, на этот подбородок! На медали! Нет, нет, не отворачивайся, — это твоя жертва, взгляни, полюбуйся. Видишь, какое у него гордое лицо! Как он молод, как красив! Будь спокойна, через десять лет, когда он выйдет из тюрьмы, он будет надломленным стариком, лысым, беззубым. Можешь радоваться, это чистая работа! До сих пор ты таскала деньги из карманов. На этот раз ты вы-

брала лучшего парня и отнимаешь у него жизнь. Молчишь? Ты, стало быть, прогнила до костей! *(Заставляет ее опуститься на колени.)* На колени, шлюха! На колени перед портретом человека, которого ты хочешь погубить.

На пороге двери, которая оставалась открытой, показывается сенатор Кларк.

Явление четвертое

Те же, потом сенатор.

Сенатор. Отпусти ее! *(Обращаясь к Лиззи.)* Встаньте!

Фред. Хелло!

Джон. Хелло!

Сенатор. Хелло! Хелло!

Джон *(обращаясь к Лиззи)*. Это сенатор Кларк.

Сенатор *(обращаясь к Лиззи)*. Хелло!

Лиззи. Хелло!

Сенатор. Ну хорошо. Теперь мы знакомы. *(Смотрит на Лиззи.)* Стало быть, это и есть та девушка? Вид у нее вполне привлекательный.

Фред. Она не хочет подписать.

Сенатор. И она совершенно права! Вы врываетесь к ней безо всякого права. *(Останавливает протестующий жест Джона. Говорит многозначительно.)* Без малейшего права! Вы грубо с ней обращаетесь и принуждаете ее говорить против совести. Это не по-американски. Разве негр покушался на вас, дитя мое?

Лиззи. Нет.

Сенатор. Отлично. Теперь все ясно! Посмотрите мне в глаза. *(Смотрит на Лиззи.)* Я уверен, что она не лжет. *(Пауза.)* Бедная Мэри! *(Обращается к остальным.)* Ну что ж, мальчики, пойдемте. Нам тут больше делать нечего. Остается лишь извиниться...

Лиззи. Кто это Мэри?

Сенатор. Мэри? Моя сестра, мать несчастного Томаса. Бедная, милая старушка. Она не переживет этого. До свидания, дитя мое.

Лиззи *(задыхаясь от волнения)*. Сенатор!

Сенатор. Что, дитя мое?

Лиззи. Мне очень жаль.

Сенатор. О чем жалеть, раз вы сказали правду?

Лиззи. Я жалею, что... что это правда.

Сенатор. Что же нам остается делать? Никто не вправе требовать от вас лжесвидетельства. *(Пауза.)* Нет, не думайте больше о ней.

Лиззи. О ком?

Сенатор. О моей сестре. Ведь вы подумали о моей сестре?

Лиззи. Подумала.

Сенатор. Я очень хорошо понимаю вас, дитя мое! Хотите, я даже скажу, что именно вы подумали? *(Говорит как бы от имени Лиззи.)* «Если бы я подписала, сенатор пошел бы к бедной старушке и сказал ей: «Лиззи Мак-Кэй — добрая девушка. Она возвращает тебе сына». И она улыбнулась бы сквозь слезы и сказала бы: «Лиззи Мак-Кэй? Я никогда не забуду ее имени». И я, одинокая девушка, выброшенная судьбой за борт общества, знала бы, что есть на свете добрая старушка, которая вспоминает обо мне в своем большом доме, что есть одна американская мать, которая приютила меня в своем сердце». Бедная Лиззи, не думайте больше об этом.

Лиззи. У нее седые волосы?

Сенатор. Совсем седые. Но лицо осталось молодым. А если бы вы видели ее улыбку!.. Она больше никогда не будет улыбаться. Прощайте. Завтра вы скажете судье правду.

Лиззи. Вы уходите?

Сенатор. Что ж, я иду к ней. Надо рассказать ей о нашем разговоре.

Лиззи. Она знает, что вы здесь?

Сенатор. По ее просьбе я и пришел.

Лиззи. Боже мой! И она вас ждет? А вы ей скажете, что я отказалась подписать? Как же она меня возненавидит!

Сенатор *(кладет руки на ее плечи)*. Бедное дитя мое, я не хотел бы очутиться на вашем месте.

Лиззи. Вот так история! *(Смотрит на свой браслет.)* Все из-за тебя, дрянь этакая.

Сенатор. Что?

Лиззи. Ничего. *(Пауза.)* Приходится только пожалеть, почему негр в самом деле не изнасиловал меня.

Сенатор *(взволнованно)*. Дитя мое!

Лиззи *(грустно)*. Вам бы это доставило столько радости, а со мной ровным счетом ничего бы не стряслось.

Сенатор. Благодарю вас. *(Пауза.)* Как бы мне хотелось помочь вам. *(Пауза.)* Увы, правда остается правдой.

Лиззи *(грустно)*. Конечно.

Сенатор. И правда состоит в том, что негр вас не тронул.

Лиззи *(так же грустно)*. Конечно.

Сенатор. Да. *(Пауза.)* Разумеется, речь идет о первой ступени правды.

Лиззи *(не понимая)*. Первой ступени...

Сенатор. Да. Я хочу сказать, что такова правда в ее самом элементарном, простом виде...

Лиззи. Значит, это не настоящая правда?

Сенатор. Нет, почему же? Только... существуют разные виды правды...

Лиззи. Вы думаете, негр меня все-таки изнасиловал?

Сенатор. Нет, он вас не изнасиловал. С известной точки зрения, он вовсе вас не изнасиловал. Видите ли, я старый человек, давно живу на свете и много раз ошибался. Но за последние годы я стал ошибаться чуть пореже. И обо всем этом деле у меня несколько иное мнение, нежели у вас.

Лиззи. Какое?

Сенатор. Постараюсь вам объяснить. Вот вообразите себе, что перед вами внезапно предстала вся американская нация. Что она сказала бы вам?

Лиззи *(в испуге)*. Я полагаю, ей не о чем со мной разговаривать.

Сенатор. Вы коммунистка?

Лиззи. Какой ужас! Конечно, нет!

Сенатор. В таком случае, Америка многое может вам сказать. Например: «Лиззи, так вышло, что тебе надлежит сделать выбор между двумя моими сынами. Один из них должен погибнуть. Как поступают в подобных случаях? Сохраняют лучшего. Ну вот, посмотрим, кто из них лучший. Согласна?»

Лиззи. Конечно! Ах, простите! Я думала, вы сами это все говорите.

Сенатор. Я говорю от имени Америки. *(Продолжает прежнюю игру.)* «Лиззи, кому нужен негр, которому ты покровительствуешь? Он родился бог знает где и от кого. Я вскормила его, а он? Что он дал мне взамен? Ничего. Он шляется, ворует, распевает песни и покупает розовые и зеленые костюмы. Он мне сын, и я люблю его наравне с моими другими сыновьями. Но я тебя спрашиваю: разве он живет по-людски? Да если бы он умер, я бы даже и не заметила».

Лиззи. Как вы складно говорите!

Сенатор *(продолжает в том же тоне)*. «Теперь возьмем другого — Томаса. Он убил негра. Это очень дурно. Но он мне нужен. Он стопроцентный американец, потомок одного из старейших наших семейств. Он окончил Гарвардский университет. Он офицер, а мне нужны офицеры. У него на заводе занято две тысячи рабочих — пока он жив. Две тысячи безработных — если его не станет. Это вождь, надежный оплот против коммунизма, профессиональных союзов и евреев. Он должен жить, и твой долг сохранить ему жизнь. Вот и все. Теперь — выбирай».

Лиззи. Как вы хорошо говорите.

Сенатор. Выбирай!

Лиззи *(привскочив)*. Что? Ах, да... *(Пауза.)* Вы меня совсем сбили с толку. Не знаю, на каком я свете.

Сенатор. Взгляните на меня, Лиззи. Верите ли вы мне?

Лиззи. Да, господин сенатор.

Сенатор. Можете ли вы допустить, что я толкну вас на дурной поступок?

Лиззи. Нет, господин сенатор.

Сенатор. Тогда надо подписать. Вот мое перо.

Лиззи. Вы думаете, она будет мною довольна?

Сенатор. Кто?

Лиззи. Ваша сестра.

Сенатор. Она издали будет любить вас, как родную дочь.

Лиззи. Быть может, она пришлет мне цветы?

Сенатор. Вполне вероятно.

Лиззи. Или свою фотографию с надписью?

Сенатор. Очень возможно.

Лиззи. Я повешу фотографию у себя на стене. *(Пауза. Лиззи в волнении ходит по комнате.)* Вот так история! *(Сенатору.)* А что вы сделаете с негром, если я подпишу?

Сенатор. С негром? Вот тебе на! *(Кладет ей руки на плечи.)* Если ты подпишешь, весь город будет считать тебя своей дочерью. Все матери нашего города.

Лиззи. Но...

Сенатор. Неужели ты думаешь, что целый город может ошибаться?! Целый город, со своими пасторами и священниками, врачами, адвокатами, артистами, со своим мэром и его заместителями, со всеми своими благотворительными учреждениями? Неужели ты так думаешь?

Лиззи. Нет, нет, нет!

Сенатор. Дай руку! *(Заставляет ее подписать бумагу.)* Вот и все. Благодарю тебя от имени сестры и племянника, от имени семнадцати тысяч белых нашего города, от имени американской нации, которую я здесь представляю. Дай мне твой лоб. *(Целует ее в лоб. Обращаясь к остальным.)* Идемте! *(К Лиззи.)* Мы еще увидимся вечерком. Нам надо кое о чем поговорить. *(Выходит.)*

Фред *(уходя)*. Прощай, Лиззи.

Лиззи. Прощайте. *(Все выходят. Лиззи остается одна. Она подавлена. Потом стремительно бежит к двери.)* Сенатор! Сенатор! Я не хочу! Разорвите бумагу! Сенатор! *(Возвращается в комнату, машинально берет пылесос.)* Американская нация! *(Включает контакт.)* Кажется, они меня здорово провели!

Яростно орудует пылесосом.

ЗАНАВЕС.

КАРТИНА ВТОРАЯ

Та же декорация. Прошло двенадцать часов. Горит свет. Сквозь раскрытые окна видно ночное небо. С улицы доносится нарастающий шум. В комнате нет никого. В окне показывается Негр. Он взбирается по карнизу и прыгает в комнату. Выходит на середину сцены. Звонок. Негр прячется за портьерой. Лиззи выходит из ванной, идет в прихожую, открывает дверь.

Явление первое

Лиззи, Сенатор, Негр за портьерой.

Лиззи. Войдите! *(Входит Сенатор.)* Ну, что?

Сенатор. Томас в объятиях своей матери. Я пришел, чтобы поблагодарить вас от их имени.

Лиззи. Она счастлива?

Сенатор. Вполне счастлива.

Лиззи. Она плакала?

Сенатор. Плакала? Почему? Она сильная женщина.

Лиззи. Вы мне сказали, что она будет плакать.

Сенатор. Ну, я неточно выразился.

Лиззи. Она не ожидала, да? Ей казалось, что я дрянная женщина и дам показания в пользу негра?

Сенатор. Она полагалась на волю божию.

Лиззи. Что она думает обо мне?

Сенатор. Она вас благодарит.

Лиззи. Она не спрашивала, как я на это пошла?

Сенатор. Нет.

Лиззи. Она считает меня доброй девушкой?

Сенатор. Она полагает, что вы исполнили свой долг.

Лиззи. Ах да...

Сенатор. Она надеется, что вы всегда будете его исполнять.

Лиззи. Да... да.

Сенатор. Взгляните на меня, Лиззи. *(Кладет ей руки на плечи.)* Вы будете исполнять ваш долг и впредь. Вы не захотите разочаровать ее?

Лиззи. Будьте покойны. Я не смогу взять свое показание обратно — меня за это посадят. *(Пауза.)* Что это за крики?

Сенатор. Пустяки.

Лиззи. Не могу вынести. *(Закрывает окно.)* Господин сенатор...

Сенатор. Дитя мое...

Лиззи. Вы уверены, что мы не ошиблись, что я поступила правильно?

Сенатор. Уверен.

Лиззи. Я запуталась... Вы меня попросту сбили с толку. Вы слишком быстро думаете, мне за вами не угнаться. Который час?

Сенатор. Одиннадцать.

Лиззи. Еще целых восемь часов до рассвета. Я чувствую, что не сомкну глаз. *(Пауза.)* Ночью здесь так же душно, как днем. *(Пауза.)* А негр?

Сенатор. Какой негр? Ах да, тот! Его ищут

Лиззи. Что с ним сделают? *(Сенатор пожимает плечами. Крики на улице усиливаются. Лиззи подходит к окну.)* Да что это за крики? Какие-то люди идут сюда с фонарями и собаками? Факельное шествие? Или... что это, господин сенатор? Скажите, что это такое?!

Сенатор *(вынимая из кармана письмо)*. Сестра поручила мне передать вам.

Лиззи *(оживляясь)*. Она мне написала? *(Вскрывает конверт, извлекает бумажку в сто долларов, ищет письмо, не находит, комкает конверт и швыряет на пол. Ее голос меняется.)* Сто долларов? Можете радоваться: ваш сын посулил мне пятьсот. Вы ловко обтяпали это дело, с выгодой.

Сенатор. Дитя мое.

Лиззи. Поблагодарите вашу сестру. Передайте ей, что я предпочла бы китайскую вазочку или нейлоновые чулки, любой пустяк, лишь бы она сама его выбрала для меня. Ведь главное — доброе намерение, не правда ли? *(Пауза.)* Здорово же вы меня провели!

Смотрят друг на друга. Сенатор приближается к ней.

Сенатор. Я вас отблагодарю, дитя мое. А теперь поговорим начистоту. Вы переживаете моральный кризис и нуждаетесь в моей поддержке.

Лиззи. Прежде всего я нуждаюсь в деньгах и думаю, мы с вами поладим. *(Пауза.)* До сих пор я оказывала предпочтение старикам. Впрочем, теперь я начинаю думать, что они-то и есть самые настоящие пройдохи.

Сенатор *(повеселев)*. Пройдохи! Ах, если бы вас слышали мои коллеги. Какая милая непосредственность! Вы сохранили ее, невзирая на ваш беспорядочный образ жизни... *(Гладит ее по голове.)* Да, да, что-то в вас есть. *(Лиззи не протестует, но на лице у нее презрение.)* Я вернусь, не провожайте меня. *(Выходит. Лиззи, не двигаясь с места, берет со стола стодолларовую бумажку, мнет ее, швыряет на пол, потом падает на стул и разражается рыданиями. С улицы все ближе подступает шум голосов, свист, улюлюканье, издалека доносятся выстрелы. Негр выходит из-за портьеры и приближается к Лиззи. Она поднимает голову и вскрикивает.)*

Явление второе

Лиззи, Негр.

Лиззи. Ах! *(Пауза, она встает.)* Я так и знала, что ты придешь. Так и знала. Как ты сюда попал?

Негр. Через окно.

Лиззи. Что тебе надо?

Негр. Спрячьте меня.

Лиззи. Я ведь сказала, что не спрячу.

Негр. Вы их слышите, мэдэм?

Лиззи. Да.

Негр. Это началась охота.

Лиззи. Какая охота?

Негр. Охота за негром.

Лиззи. Ах! *(Долгая пауза.)* Ты уверен, что они не видели, как ты сюда вошел?

Негр. Уверен.

Лиззи. Что они с тобой сделают, если поймают?

Негр. Керосин.

Лиззи. Что?

Негр. Керосин. *(Поясняет жестом.)* Они обольют меня керосином и подожгут.

Лиззи. Понятно. *(Идет к окну, задергивает портьеру.)* Садись. *(Негр тяжело опускается на стул.)* Нужно же было, чтобы ты пришел ко мне. Этой истории конца не будет. *(Подходит к нему почти с угрожающим видом.)* А я боюсь скандалов, понимаешь? *(Топает ногой.)* Боюсь, боюсь, боюсь!

Негр. Они думают, что я на вас покушался.

Лиззи. Ну и что?

Негр. У вас они меня не станут искать.

Лиззи. А ты, по крайней мере, знаешь, почему они охотятся за тобой?

Негр. Они думают, что я на вас покушался.

Лиззи. А кто им это сообщил, знаешь?

Негр. Нет.

Лиззи. Я. *(Долгая пауза. Негр внимательно смотрит на Лиззи.)* Что ты на это скажешь?

Негр. Зачем вы это сделали, мэдэм? Ох! Зачем вы это сделали?

Лиззи. Сама не знаю.

Негр. Они будут безжалостны. Они будут стегать меня хлыстом по глазам, обольют меня керосином. Ох! Зачем вы это сделали? Ведь я вам не причинил никакого зла!

Лиззи. Нет! Причинил! Ты даже не представляешь себе, какие ты мне причинил неприятности. *(Пауза.)* Тебе не хочется удавить меня?

Негр. Они часто заставляют людей говорить против совести.

Лиззи. Да. Часто. И когда им не удается принудить их силой, они их опутывают красивыми словами. *(Пауза.)* Ну? Значит, нет? Ты не задушишь меня? Ты добрый человек! *(Пауза.)* Я тебя спрячу до завтрашнего вечера. *(Негр шагнул было к ней.)* Не прикасайся ко мне! Я не люблю негров. *(Снаружи доносятся крики и выстрелы.)* Они приближаются. *(Лиззи подходит к окну, раздвигает портьеры, смотрит на улицу.)* Мы влипли.

Негр. Что они делают?

Лиззи. Они поставили часовых на обоих концах улицы и обыскивают все дома подряд. Надо же тебе было сюда притащиться! Наверно, кто-нибудь видел, как ты завернул на нашу улицу. *(Снова смотрит в окно.)* Ну вот, теперь они идут сюда. Поднимаются.

Негр. Сколько их?

Лиззи. Пятеро или шестеро. Остальные ждут внизу. *(Возвращается к Негру.)* Не дрожи! Да не дрожи ты, ради бога! *(Пауза. Смотрит на свой браслет.)* Чортова змея! *(Швыряет браслет на пол и топчет.)* Дрянь! *(Негру.)* Надо же тебе было еще притащиться! *(Негр встает и, видимо, собирается уйти.)* Оставайся! Если ты выйдешь за дверь, тебе конец.

Негр. Я по крышам.

Лиззи. При такой луне? Впрочем, ступай, если тебе хочется послужить им мишенью. *(Пауза.)* Подождем! Им надо обыскать два этажа, раньше чем они поднимутся к нам. Говорю тебе, не дрожи! *(Долгая пауза. Лиззи ходит взад и вперед по комнате. Негр, подавленный, сидит на стуле.)* У тебя оружие есть?

Негр. О нет!

Лиззи. Ладно! *(Роется в ящике и достает револьвер.)*

Негр. Что вы собираетесь делать?

Лиззи. Я им открою дверь и приглашу войти. Вот уже двадцать пять лет они мне морочат голову всякими историями о седых матерях, о героях войны, об американской нации! Теперь довольно. Больше они меня не проведут. Я открою дверь и скажу им: «Он тут. Но он ничего плохого не сделал. Меня опутали, и я дала ложное показание. Клянусь господом богом, он ничего плохого не сделал».

Негр. Они вам не поверят.

Лиззи. Может случиться. Да, может случиться. Возможно, что мне не поверят. Тогда ты наведешь на них револьвер и, если они не уберутся, — выстрелишь.

Негр. Придут другие.

Лиззи. Будешь стрелять и в других. А если увидишь сына сенатора, старайся не промахнуться. Это он все подстроил. Мы попались, да. Но зато это последняя беда в нашей жизни, потому что, если они тебя здесь найдут, я не даю ломаного гроша и за мою собственную шкуру. А раз так, то подыхать мы будем в большой компании! *(Протягивает ему револьвер.)* Возьми! Возьми, я говорю!

Негр. Не могу, мэдэм.

Лиззи. Как?

Негр. Я не могу стрелять в белых.

Лиззи. В самом деле? Они небось не постесняются?

Негр. Это — белые, мэдэм.

Лиззи. Ну и что? Раз они белые, значит, они имеют право заколоть тебя, как свинью?

Негр. Это белые, мэдэм.

Лиззи. Дурак! Я вижу, ты похож на меня, ты такой же дурак, как я.

Негр. Почему вы сами не хотите стрелять?

Лиззи. Я же тебе сказала, что я дура. *(На лестнице шаги.)* Идут. *(Отрывисто смеется.)* Примем их как следует. *(Пауза.)* Ступай в ванную. И не шевелись, не дыши. *(Негр подчиняется. Лиззи ждет. Звонок. Лиззи крестится, поднимает с полу браслет, потом открывает дверь. Входят трое с ружьями.)*

Явление третье

Лиззи и трое мужчин.

Первый. Мы ищем негра.

Лиззи. Какого негра?

Первый. Он покушался в поезде на белую женщину и ранил бритвой племянника сенатора.

Лиззи. Боже мой, да разве у меня надо его искать? *(Пауза.)* Вы меня не узнаете?

Второй. Как же! Как же! Позавчера я вас видел, вы выходили из вагона.

Лиззи. Совершенно верно. Ведь это он меня изнасиловал. Понятно? *(Шум голосов за сценой. Все трое смотрят на Лиззи с удивлением, ужасом и вожделением и пятятся назад.)* Так что — пусть только заявится ко мне! *(Размахивая револьвером.)* Уж я его угощу! *(Все смеются.)*

Первый. Вам не хочется посмотреть, как его будут вешать?

Лиззи. Зайдите за мной, когда поймаете его.

Первый. Не долго ждать, конфетка моя. Он прячется где-то тут поблизости, на этой улице.

Лиззи. Желаю удачи!

Уходят. Лиззи закрывает дверь. Кладет револьвер на стол.

Явление четвертое

Лиззи, потом Негр.

Лиззи. Можешь выходить. *(Негр выходит, падает на колени, целует край ее платья.)* Я же тебе сказала, чтобы ты не смел ко мне прикасаться! *(Смотрит на него.)* Все-таки ты, должно быть, опасный человек, если весь город против тебя.

Негр. Я ничего не сделал. Вам это хорошо известно, мэдэм.

Лиззи. Они говорят, что негр всегда сделал какую-нибудь пакость.

Негр. Я никогда ничего плохого не сделал. Никогда. И ничего.

Лиззи *(проводит рукой по лбу)*. Я больше не знаю, на каком я свете. *(Пауза.)* Все-таки не может же целый город ошибаться! *(Пауза.)* Чорт! Ничего не понимаю.

Негр. Это так, мэдэм. Так бывает всегда с белыми.

Лиззи. И ты тоже, может быть, чувствуешь себя виноватым?

Негр. Да, мэдэм.

Лиззи. Но ведь ты ничего не сделал!

Негр. Конечно, не сделал.

Лиззи. В чем же дело? Почему все на их стороне?

Негр. Они — белые, мэдэм.

Лиззи. Я тоже белая. *(Пауза. За дверью топот.)* Они уходят. *(Инстинктивно приближается к Негру. Он дрожит, кладет руки ей на плечи. Шаги замирают. Лиззи внезапно вырывается.)* Ах, какие мы с тобой оба несчастные, одинокие! *(Звонок. Они молча прислушиваются. Звонок повторяется.)* Спрячься в ванной. *(Стук в дверь. Негр прячется. Лиззи отворяет.)*

Явление пятое

Фред, Лиззи.

Лиззи. Ты с ума сошел? Зачем ты стучишь в мою дверь? Нет, ты не войдешь! Довольно с меня. Убирайся вон. Уходи, подлец. *(Фред отталкивает Лиззи, запирает за собой дверь, потом обнимает Лиззи. Долгое молчание.)* Ну?!

Фред. Ты дьявол!

Лиззи. Ты затем вломился ко мне, чтобы сообщить мне об этом? Какой у тебя вид!? Откуда ты пришел? *(Пауза.)* Отвечай.

Фред. Поймали негра. Только не того. Все-таки его линчевали!

Лиззи. Дальше?

Фред. Я был вместе с ними. *(Лиззи свистит.)*

Лиззи. Вижу. *(Пауза.)* На тебя это произвело впечатление. Тебе нравится, когда линчуют негров?

Фред. Меня потянуло к тебе.

Лиззи. Что-о-о?

Фред. Ты — дьявол! Ты околдовала меня! Я тоже был там. С револьвером в руке. Негр раскачивался на дереве. Я смотрел на него, и вдруг меня потянуло к тебе... Ты меня околдовала.

Лиззи. Пусти меня! Пусти, говорю!

Фред. Что это такое? Что ты со мной сделала, ведьма?! Я смотрел на негра и видел тебя. Это ты раскачивалась над костром, и я стрелял!

Лиззи. Какая мерзость! Оставь меня, оставь, убийца!

Фред. Что ты сделала со мной? Ты следуешь за мной, как тень. Я все время вижу тебя, одну тебя! Я всюду слышу твой запах, твой подлый запах, ведьма! Я бежал сюда, как сумасшедший! Я не знал, что мне с тобой сделать. Убить тебя или... Но теперь я знаю... *(Отталкивает ее.)* Я не погублю свою душу из-за уличной девки. *(Снова приближается к ней.)* Ты утром сказала мне правду?

Лиззи. О чем ты?

Фред. Что я тебе нравлюсь?

Лиззи. Оставь меня в покое!

Фред. Поклянись, что сказала правду. Поклянись. *(Ломает ей руки. Из ванной слышен шум.)* Что это? *(Прислушивается.)* Там кто-то есть!

Лиззи. Ты сошел с ума. Там никого нет.

Фред. Врешь! В ванной кто-то есть! *(Идет к ванной.)*

Лиззи. Не сметь!

Фред. Ага! Значит, там кто-то есть.

Лиззи. Мой сегодняшний гость. И он, по крайней мере, хорошо мне платит. Вот! Теперь ты доволен?

Фред. Гость? У тебя больше не будет гостей! Никогда. Ты моя и только моя. *(Пауза.)* Я хочу его видеть. *(Кричит.)* Ну-ка, выходите!

Лиззи *(кричит)*. Не выходи! Это ловушка.

Фред. Ах ты подлая тварь! *(Грубо отталкивает Лиззи, идет к ванной, распахивает дверь. Выходит Негр.)* Это он и есть, твой гость?

Лиззи. Я его спрятала, потому что с ним хотят расправиться. Не смей стрелять! Ты отлично знаешь, что он невиновен. *(Фред выхватывает револьвер. Негр рывком предупреждает его жест, отталкивает Фреда и убегает. Фред бросается вслед за Негром. Лиззи кричит ему вдогонку.)* Он невиновен! Он невиновен! *(За сценой два выстрела. Лиззи решительно идет к столу, берет револьвер. Возвращается Фред. Лиззи поворачивается лицом к нему, спиной к публике, держа за спиной револьвер. Фред швыряет свой револьвер на стол.)* Ну, что? Ты его ухлопал? *(Фред не отвечает.)* Хорошо. А теперь твоя очередь! *(Наводит на него револьвер.)*

Фред. Лиззи! У меня есть мать!

Лиззи. Довольно! Больше меня не проведешь!

Фред *(медленно подходит к ней)*. Лиззи, Лиззи, опомнись! Не надо, Лиззи. Я найму для тебя дом за рекой на высоком холме. И сад. Это будет твой дом и твой сад. У тебя будут слуги-негры и деньги. Много денег. Больше, чем ты мечтала! Подумай, Лиззи!.. Не надо стрелять!

Лиззи *(видимо, колеблется, опускает револьвер)*.

Фред *(успокаивается)*. Вот так! Положи свою хлопушку! Умница! Ты сама поняла, что не можешь стрелять в такого человека, как я! Ведь я — Кларк! Ты знаешь, первый Кларк один вырубил целый лес и распахал землю. Он собственной рукой убил шестнадцать индейцев. Его сын построил почти весь этот город; он был на равной ноге с Вашингтоном и погиб в Йорктауне за независимость Соединенных Штатов; мой прадед спас двадцать пять человек во время наводнения в Сан-Франциско. Мой дед поселился в этом городе. Он был губернатором. Благодаря ему прорыт канал на Миссисипи. Мой отец сенатор! После него я буду сенатором! Я его единственный наследник по мужской линии. Мы, Кларки, создавали эту страну. Ее история — наша история... Кларки есть на Аляске, на Филиппинах, в Нью-Мехико. А ты, глупенькая, подняла на меня руку! *(Смеется.)* Да ты все равно не смогла бы выстрелить! Разве можно стрелять в американскую нацию!

Лиззи *(в бешенстве снова хватает револьвер)*. Что? Что ты сказал? Я не посмею стрелять в отродье Кларка?! И это ты — американская нация? А ну, повтори!

Фред. Лиззи! Лиззи, опомнись! Не надо, Лиззи! Это опасная шутка! В конце концов, чего ты хочешь? Ведь я не убил негра! Я промахнулся! Он убежал!

Лиззи. Ты не врешь? Он жив?

Фред. Клянусь тебе, Лиззи, он убежал!

Лиззи *(что-то соображает, после минутного колебания подходит к телефону, набирает номер. Трубка в левой руке, в правой револьвер, направленный на Фреда)*. Алло! Алло! Полиция?

Фред *(в испуге)*. Что ты делаешь?

Лиззи. Алло! Это полиция? Говорит Лиззи Мак-Кэй! Да. Да. Я самая! Я хочу сделать важное заявление!

Фред *(так же)*. Какое заявление? Какое заявление? Что ты там затеваешь, сумасшедшая?

Лиззи *(Фреду, громко, так что по телефону, несомненно, слышно)*. Сейчас услышите, господин Кларк! *(В трубку.)* Алло! Говорит Лиззи Мак-Кэй! Я дала сегодня ложное показание. Меня вынудил сенатор Кларк. Он поступил со мной, как последний мерзавец! *(Фреду.)* Не дрожи, не дрожи так, гадина! На тебя противно смотреть!

Фред. Ты окончательно сошла с ума! За ложное показание тебя же первую посадят в тюрьму!

Лиззи *(Фреду, подчеркнуто громко)*. Не заботьтесь обо мне, господин Кларк! *(В трубку.)* Да, приезжайте, арестуйте меня! Но я присягну, что меня опутал сенатор Кларк. Негр невиновен. А Кларки — они все такие...

Во время этой реплики Фред поспешно уходит.

МЕДЛЕННО ПАДАЕТ ЗАНАВЕС

Перевод с французского
Н. Игнатьевой и *В. Финка.*

РОМЕН РОЛЛАН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Ромен Роллан

ИЗ ДНЕВНИКОВ И ПИСЕМ

Советские читатели всегда проявляли большой интерес к художественному творчеству и общественной деятельности Ромена Роллана. Мудрые и человечные книги великого французского писателя-борца дороги нам, как близкие и верные друзья.

Пакет с рукописью «Дневника военных лет» Ромена Роллана, вскрытый 1 января 1955 года в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, дает возможность еще более полно представить себе величие и благородство той борьбы за мир и дружбу между народами, которую вел писатель в годы первой империалистической войны. Этот дневник помогает лучше уяснить истоки той сложной идейной эволюции, которая привела Роллана в лагерь борцов против фашизма. Здесь уже намечаются некоторые существенные черты духовного облика Роллана, каким он стал в 30-е годы,— воинствующего гуманиста, активного противника захватнических войн, собирателя сил демократической, антиимпериалистической интеллигенции всего мира.

Рукопись «Дневника военных лет», хранящаяся в библиотеке имени В. И. Ленина, полнее и правильнее отражает действительные чувства, мысли и взгляды Роллана, чем тот сокращенный текст дневника, который был опубликован издательством Альбен Мишель во Франции в 1952 году. Мы приводим отрывки в переводе с французской рукописи, выверенной и подписанной Роменом Ролланом.

За последние несколько лет во Франции был опубликован ряд других материалов, раскрывающих различные стороны и различные этапы идейных исканий Роллана и его творческой жизни. Сюда относятся дневники Роллана 1886—1887 годов, 1907, 1912—1913 годов, а также его письма к А. М. Горькому, Жан-Ришару Блоку, Мальвиде фон Мейзенбуг, Луи Жийе, Рихарду Штраусу, Эли Валаку. Мы даем некоторые характерные выдержки из этих документов.

Любовь Роллана к родной Франции и его пламенный интернационализм, его оценка творчества ряда писателей Франции и других стран, отношение Роллана к русской культуре, его горячая привязанность к Советской стране и дружба с Горьким, разоблачение буржуазной политики, печати, цивилизации, наконец творческая история ряда произведений Роллана — таков неполный перечень тем и вопросов, которые затрагиваются в публикуемых нами отрывках.

ИЗ ДНЕВНИКА РОМЕНА РОЛЛАНА — СТУДЕНТА ЭКОЛЬ НОРМАЛЬ * (1886—1889 годы)

Книги, прочитанные мною за первый семестр в Эколь Нормаль (ноябрь 1886 года — май 1887 года).

Книга, которая произвела на меня наибольшее впечатление,— *Смерть Ивана Ильича* Толстого. (Но я не нашел никаких моих заметок о ней.)

Открытие Стендаля. Он меня больше интересует, чем захватывает **,— Довольно пространные заметки о *Красном и черном.* Герой принадлежит к категории героев Бальзака; у него ум преобладает над сердцем. История деклассированного человека после 1815 года. Умный человек, который возвысился благодаря своему таланту и интригам, он обнаруживает, что народ ненавидит его; сильные мира сего оскорбляют его своим пренебрежением; его унижает та, которая его любит; он безвозвратно отдалился от той, которую он любит; он одинок среди прогнившего общества, чей эгоизм тщательно анализирует Стендаль — грубый и хищный эгоизм крестьянина, глупый и лицемерный эгоизм духовенства, высокомерный и скучающий эгоизм аристократа, беспокойный и отчаявшийся эгоизм героя: Отсутствие действия. Цепь интриг, в которых раскрываются сложные характеры. Все это не имеет ни начала, ни конца. Постоянная ледяная ирония пресыщенного человека, который испытал все удовольствия и не даст им ввести себя в заблуждение. Он не проникается чувством ни к одному из героев.

Заметки о *Пармской обители,* которая восхищает меня гораздо больше. Никакого предвзятого тезиса. Стендаль повествует ради повествования. Никакого единства действия; ни начала, ни конца; серия эпизодов, связать которые он чаще всего не дает себе труда. Ему доставляет удовольствие действовать в мире запутанных интриг.— Но остроумная, тонкая наблюдательность, живая и пикантная картина маленького итальянского двора. Мне нравятся эпизоды кампании 1815 года. Намного раньше Толстого Стендаль разложил на составные части чувства тех скопищ людей, которые называются армиями, и показал эгоистическую низменность этих чувств во время тех беспорядочных столкновений, которые называются сражениями по всем правилам военного искусства. Множество очаровательных наблюдений.— Но действию несколько недостает единства, и в анализе характеров иногда кое-что остается необъяснимым. Этот же самый произвол меня поразил уже в *Красном и черном.* Мы всегда вправе задать вопрос «почему?», когда дело идет о мыслях и поступках персонажей реалистического романа. У Толстого — при смешанном действии и при характерах, находящихся в постоянном изменении,— единство достигается благодаря ощущению почти полной невозможности того, чтобы то или иное событие происходило как-либо по-другому. У Стендаля же деталь мне кажется гораздо более правдивой, чем все целое.

(стр. 81—82)

[В сентябре 1887 года, приехав на каникулы в Кламси, Ромен Роллан читал произведения Герцена, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского.]

У Толстого не бывает двух точек зрения на изображаемое, у него только одна: «все должно быть изображено именно так, а не по-другому».

(стр. 149)

* Эколь Нормаль — высшее педагогическое учебное заведение в Париже, которое окончил Ромен Роллан.

** В 1938 г. Р. Роллан сделал следующее примечание: „Я сильно изменился с тех пор! Я люблю Стендаля больше всех других французских романистов".

По поводу *Записок охотника* Тургенева: он страстный любитель. Взволнованная, свежая, сверкающая любовь к природе. Все породы деревьев и птиц. Чудесная галерея портретов современников. Это тот самый материал человеческих душ, который был брошен Толстым в огромное, всеобъемлющее действие. Большая точность, ничего расплывчатого, все очень искусно конденсировано. Каждый маленький рассказ мог бы у Толстого стать романом.

(стр. 150)

По поводу *Тараса Бульбы* Гоголя: эпическая поэма в наш положительный век. *Саламбо,* напоминающая о Гомере. Как и у Флобера,— тщательность описания, мелкая деталь, схваченная острым взглядом, который стремится быть излишне точным и видит слишком многое. Ибо этот поэт — первый большой русский реалист. Но, в отличие от Флобера, поэта по страсти к ритму и цвету — и реалиста душой, Гоголь остается в глубине души поэтом,— поэтом, который пишет очень тщательно и точно,— правда, не всегда.

(стр. 151)

Давид Копперфильд. Я всегда думаю о *Детстве* Толстого, и сравнение получается не в пользу Диккенса. Я не люблю, когда последний наделяет своего маленького мальчика романтической чувствительностью восемнадцатилетней девицы. Меня шокируют фразы, подобные этой: «На меня вдруг повеяло чем-то страшным, имеющим какое-то отношение к могиле на кладбище» (когда герой узнает, что его мать вторично вышла замуж). Насколько смягчен, приглажен реализм чувств, когда речь идет о смерти матери. Диккенс не хочет видеть действительность такою, какая она есть, потому что у него нет страстной любви Толстого к правде; у него — свои предпочтения, и это мешает ему ясно видеть.

(стр. 152)

Обломов Гончарова.— Классический тип реалистического романа. Он начинается в 8 час. утра и оканчивается в 4 час. 30 мин. вечера, не выходит из маленькой комнатки — и насчитывает 300 страниц.— При этом он очень интересен, хотя герой проводит весь день в разговорах о том, что он сейчас встанет с постели, и не решается это сделать. Рой смутных мечтаний, прерываемых визитами. Заметьте, что Обломов — и читатель вместе с ним — нетерпеливо ждет, начиная с первых же страниц, своего друга сердца и что этот друг так и не появляется. — Очень правдиво.

(стр. 153)

Заметьте, насколько все, что я читаю, приводит меня к Толстому — как к критерию сравнения. Это, несомненно, та эпоха моей жизни, когда я наиболее сильно ощущал его влияние и когда его дух больше всего воздействовал на меня.

(стр. 155)

Апрель 1888 года

Прочел *Мертвые души* Гоголя и переписал ту страницу, где от искусства требуется, чтобы оно было реалистическим.

(стр. 220)

17 июня 1888 года

Жизнь! Вот основа моей натуры, вот то, что ее определяет, что делает ее необъяснимой для окружающих; вот что наполняет меня! Жизнь — это моя вера, мое искусство, моя воля. Красота, добро — для

меня понятия, равноценные жизни. Вот почему моя любовь устремлена к тем, кто живет богатой жизнью; и эта любовь усиливается по мере того, как жизнь этих людей становится еще более могучей.

(стр. 239)

10 марта 1889 года

Моя юность росла в сиянии Вагнера и Толстого; и мне ни разу не довелось увидеть эти два солнца моей жизни.

(стр. 285)

2—10 апреля 1889 года

Я прохожу свою преподавательскую практику в лицее Луи-ле-Гран... Я занимаюсь русской пропагандой. В конце своих уроков я читал ученикам Толстого. На третьем курсе — из *Севастопольских рассказов;* мы беседовали о Толстом; некоторые лишь смутно знали, что это русский автор, и только один слышал о *Детстве* и *Отрочестве*... В классе риторики я прочел отрывки из *Холстомера,* из *Войны и мира* и из *Севастопольских рассказов.*— В классе философии — отрывки из *Обломова* Гончарова... *Севастопольские рассказы* более всего захватили моих слушателей.

(стр. 291)

16 июня 1889 года

Очень резкая статья Мопассана против войны — его предисловие к одному русскому произведению о войне.— Виктор Гюго, Мопассан, Толстой высказались против войны. Но недостаточно высказываться; надо организовать силы, создать в случае необходимости вооруженную Лигу, чтобы заставить установить мир. Во имя всемирной Республики будущего, во имя Разума, во имя Любви — надо подавить ненависть и тех, кто живет ею. Убийц гильотинируют. Чего же заслуживают в таком случае убийцы народов?— Гюго сказал: «Опозорим Войну!» — Согласен. Но сделаем больше: убьем ее!

(стр. 304)

(Cahiers Romain Rolland. Cahier 4. „Le Cloître de la Rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'Ecole Normale, 1886—1889". Paris. 1952.)

ИЗ ПИСЬМА К МАЛЬВИДЕ ФОН МЕЙЗЕНБУГ*

13 сентября 1902 года

...Мой роман — это история одной жизни, от рождения и до смерти. Мой герой — великий немецкий музыкант, которого обстоятельства вынуждают с 16—18-летнего возраста жить вне Германии: в Париже, в Италии, в Швейцарии и т. д. Средой является сегодняшняя Европа. Темперамент моего героя — не мой темперамент; я дал ему лишь мой ум; моя собственная индивидуальность окажется распределенной между другими, второстепенными персонажами. Но, если говорить все, *герой — это Бетховен в сегодняшнем мире.*

(Речь идет не о сходстве внешних обстоятельств жизни его и Бетховена и не о каком-то физическом сходстве; речь идет о нравственном сходстве. Это — мир, который видишь из сердца героя, как из центральной точки...)

(стр. 313)

(Cahiers Romain Rolland. Cahier 1. „Choix de lettres à Malwida von Meysenbug". Paris. 1948.)

* Мальвида фон Мейзенбуг (1816—1903) — немецкая писательница, автор мемуаров «Воспоминания идеалистки», друг А. И. Герцена. Р. Роллан познакомился с М. фон Мейзенбуг летом 1889 года и с тех пор поддерживал с ней до самой ее смерти регулярную переписку.

ИЗ ПИСЕМ К РИХАРДУ ШТРАУСУ*

9 июля 1905 года

...Немое «э» — одна из самых больших трудностей французского языка. Нужно остерегаться опускать его: это одна из главных прелестей нашей поэзии; но очень редко иностранец хорошо это понимает. Это меньше, чем звук,— отзвук, эхо предыдущего слога, которое дрожит, колеблется и угасает в воздухе.

Так как ему придается всегда одинаковая долгота, равная предшествующему слогу,— то считается, что немое «э» — звук монотонный. Это совсем не так: немое «э» — музыка нашего языка, своего рода легкая драпировка, окутывающая слово влажной атмосферой...

(стр. 39—40)

16 июля 1905 года

...Поезжайте в Лаон, Нуайон, Куси, в Иль-де-Франс, в самое сердце французской нации,— и там, в деревнях, вы услышите произношение, которое вы считаете литературным и искусственным; но оно не что иное, как подлинный французский язык, французский язык той породы, что поистине покорила все другие французские породы,— это чистая французская речь, которую мы оберегаем от всяких жаргонов. Французский язык — наше самое прекрасное произведение искусства, и вы хотите, чтобы мы сами его разбили? Мы во Франции слишком большие художники для этого. Наш язык умрет только вместе с нами...

(стр. 45)

(Cahiers Romain Rolland. Cahier 3. Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance. Fragments de Journal. Paris. 1951.)

ИЗ ПИСЕМ К ЛУИ ЖИЙЕ**

21 сентября 1900 года

...— Но пьесы следуют за пьесами, и никто мною не интересуется. Быть может, когда у меня будет 20 или 30 драм, выстроенных в боевом порядке, кто-нибудь в конце концов их обнаружит. И, может быть, гораздо позже они станут для какого-нибудь любознательного человека темой докторской диссертации; но ведь это и есть слава, и я слишком честолюбив...— Я даже и не пытаюсь больше стучаться в двери театров. Что мне прикажете делать? Я имею несчастье писать героические пьесы, являющиеся реалистическими. А это вещь, недопустимая во Франции. Или пишут героические драмы — но очень чистенькие, с манжетами, с костюмами, сшитыми у хорошего портного, и со складкой на брюках; или пишут нечто реалистическое, но весьма плоское и по возможности гнусное, как всякий уважающий себя добротный «реализм». В самом деле, ведь каждый знает, что природа не бывает героической, не правда ли? Возьмите горы, океаны, времена года, жизнь земли...

(стр. 88)

30 апреля 1901 года

...Не будьте столь суровы к тем, кто не француз. Я — как любовник (весьма платонический; другие же — совсем наоборот), который признателен добрым — посредственным и грубым — людям за то, что они принадлежат к той же семье, что и любовница, которую он любит; за то, что они чуть-чуть на нее похожи. Я люблю немцев, потому что в них, несмотря ни на что, есть немного крови Бетховена; равно как я люблю

* Рихард Штраус (1864—1949) — известный немецкий композитор, друг Ромена Роллана.

** Луи Жийе (умер в 1943 году) — писатель, друг Р. Роллана, учившийся с ним вместе в Эколь Нормаль.

англичан из любви к Шекспиру. Я долго искал во Франции — у меня нет здесь великих, вечных друзей; я люблю Пуссена *, но его дружба холодна; а мастера готики от меня дальше, чем греки. Все же я люблю Францию — за прямоту и простосердечие, которые мне в ней грезятся...

(стр. 136—137)

15 января 1902 года

На днях я был приглашен несколькими мелкими актерами посмотреть пьесу, которая сочинена одним из них по *Евгении Гранде*. Разумеется, это было достаточно посредственно; и, несмотря на все, я испытал гораздо более сильное волнение, чем от лучших пьес нашего времени. Настолько могуч, настолько искренен, настолько реалистичен Бальзак — даже в скверной переделке.

Пьеса заставляла меня страдать, как сама жизнь. Я понимаю, что для Бальзака творения его ума становились до такой степени живыми существами, что он сам принимал участие в их радостях и в их горестях, как в радостях и горестях друга.

(стр. 166)

29 августа 1902 года

Я работаю довольно успешно. Вынужденные досуги, которые доставил мне в этом году театр, дадут хороший результат: я почти уверен (если мне позволит здоровье, которое от меня не зависит), что я если и не завершу, то почти доведу до конца в течение года роман, который я вынашиваю вот уже столько лет.

Теперь я взялся за него решительно, и, прежде чем покинуть Шпиц, я закончу один из самых важных эпизодов. В этом для меня большая радость. То, что я пишу, может быть, очень плохо; но, создавая свои драмы, я никогда не испытывал так сильно, как сейчас, столь глубокого наслаждения, вызванного ощущением (или иллюзией), что я немного (очень немного) понимаю этот несчастный и чудесный мир. Ум и любовь — вот два божественных светоча жизни. Все остальное — ночь.

Слово «роман» мне совсем не нравится для обозначения того, что я хотел бы создать. Ведь вы знаете: идеалист — я стою за реализм и романтик — за живую правду. Мне кажется, что мечты содержатся в зрелище действительности, а не действительность — в мечтах.— Я хотел бы дать своему произведению подзаголовок, равноценный слову «Жизнь». В самом деле, это своего рода героическая биография, большая жизнь — от рождения до смерти, со множеством жизней, которые сплетаются с ней по ходу действия. — Я погружаюсь в нее, я утешаюсь ею, я закаляю ею мою жизнь.

(стр. 210)

9 июля 1911 года

...Я только что закончил 9-й том *Кристофа* и надеюсь, что к концу каникул десятый и последний том намного продвинется вперед. Я заранее радуюсь, что буду его писать. Он вознаградит меня за страдания, причиненные мне другими томами. Поверьте, что каждый из них заставил мои волосы поседеть (или вернее, заставил меня потерять волосы): все кризисы, пережитые моим героем, потрясали меня так же, как и его, — больше, чем его, ибо мое тело менее сильно. — Как это произведение могло иметь такой успех? Оно совсем не добивалось его!— И вот теперь оно с тем же успехом распространяется в английском и русском переводах. И этого будет достаточно, чтобы я жил.

Все, чего я хочу,— это чтобы мое произведение принесло немного пользы. Я надеюсь, что так и будет. Я хотел бы, когда я буду умирать,

* Никола Пуссен (1594—1665) — великий французский художник.

облегчить свою совесть мыслью, что моя жизнь была не совсем бесполезной...

(стр. 249)

24 сентября 1913 года

...И вот я нахожусь сейчас в моем маленьком Кламси, где я не был больше 25 лет. Он не очень изменился. И я тоже. Но я больше пережил, чем он.

— Я приехал сюда освежить свои воспоминания для своего нового произведения: *Жив курилка* или *Календарь Кола Брюньона,* — и я приехал, вместе с тем, проверить ценность того, что я думаю и чего хочу, поставив лицом к лицу нынешнего Роллана и маленького Ромена, каким он был тридцать с лишним лет назад...

(стр. 264)

Жимель. 13 июля 1914 года

Мой дорогой Луи!

Поразмыслив, я спрашиваю себя, стоит ли вам посвящать главу *Кола Брюньону* *, которого вы не читали.

Произведение неизбежно опровергнет по некоторым пунктам ваши догадки. Иначе и не может быть, несмотря на вашу замечательную проницательность во многих отношениях.— Может быть, будет достаточно указать, что *Жан-Кристоф* выражает лишь одну сторону моей натуры, что она имеет другие стороны, которые теперь найдут свое выражение, что я не могу замкнуться в жесткие рамки и, как каждый подлинно живой художник, нахожусь в непрестанной эволюции. Можно даже сказать, что каждый раз, когда я выражал какую-либо страсть или состояние души, я от них освобождался и что тогда, в свою очередь, хотели всплыть на поверхность другие страсти. Это закон.— Особенно я не хотел бы, чтобы можно было истолковать мое новое произведение как внушенное «полуденным бесом».

Оно вышло из глубины моего существа — в той же мере, что и *Жан-Кристоф*; и если я был им целиком захвачен, как и *Жан-Кристофом,* пока я его писал, то я так же освободился от него, как и от *Жан-Кристофа,* с тех пор как я его закончил. — Ваш друг, мой дорогой Луи, не изменился и никогда не изменится. Но он раскрывается и понемногу показывает себя целиком. Невозможно, чтобы сколько-нибудь богатый художник выразил себя полностью сразу. У него есть слишком много, что сказать. Он должен разрядиться. Очень трудно уметь быть терпеливым и выражать себя понемногу, капля за каплей.

Вот уже двадцать лет, как я заставляю себя так делать; но сколько раз я бунтовал против этого принуждения! Не раз меня от этого лихорадило. Когда я нахожусь в начале какого-нибудь произведения, я не только хотел бы быть уже в конце, но я горю желанием вступить в борьбу и с другими произведениями; думаю, я вправе без особой гордости сказать, что моя самая большая заслуга — умение принуждать себя выполнять начатое до конца, несмотря на такую лихорадку нетерпения. *Кола Брюньон* ждал своей очереди, в конечном счете, так же долго, как и *Жан-Кристоф.* Но *Жан-Кристоф* оказался более неотложным.

Всем сердцем ваш

Ромен Роллан.

(стр. 283—284)

(Cahiers Romain Rolland. Cahier 2. Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland. Paris. 1949.)

* Луи Жийе должен был написать предисловие к тому избранных произведений Р. Роллана, подготовленному к выпуску издательством «Оллендорф». Книга не успела выйти, так как этому помешала начавшаяся вскоре империалистическая война.

ИЗ ДНЕВНИКА 1912—1913 ГОДОВ

2 октября 1912 года

Я закончил *Жан-Кристофа.* Этот момент, который я призывал и которого боялся на протяжении стольких лет, наступил. Мои друзья говорят мне: «Как это, должно быть, грустно! Как вам его будет недоставать!» И, быть может, вследствие того, что я все это слышал, да и сам вспоминал о периодах пустоты, пережитых почти всеми художниками по окончании большого произведения, я стал бояться, что так будет и со мною. Между тем произошло совершенно обратное. Отделяя себя от Кристофа, я испытываю лишь (благословенная неблагодарность!) чувство освобождения. Наконец! Я вновь чувствую себя хозяином самого себя и моей новой души. Моей новой души, которая должна была молчать, чтобы дать вчерашней душе завершить начатое дело. Долгие годы Кристоф заслонял от меня новый мир, завтрашний мир. Разумеется, Кристоф был достаточно велик и, главное, достаточно реален, и я согласился принести ему в жертву смутное видение. Священный долг состоял прежде всего в том, чтобы Кристоф жил, чтобы свершились его судьбы. Они свершились. Requiescat *. Он имеет право на отдых. А я — на пробуждение.

Свободен! Какое наслаждение! Иметь возможность впитывать в себя по своему желанию все дуновения непрестанно обновляемой земли! Не чувствовать больше себя связанным эстетически и нравственно с личностью человека, правда, великого, но человека из прошлого! Раскрываться навстречу плодородным росткам будущего! Участвовать в возрождении, заставить течь в своих жилах соки грозовой весны! И не утрачивать при этом преимуществ одержанных побед, и иметь под ногами лестницу веков, которая позволяет возвышаться над неистовым танцем — и полнее наслаждаться им, охватывая его целиком.

(стр. 27—28)

Теперь снова продолжим наш путь и пойдем вперед. Я отбрасываю интеллектуальные и моральные барьеры, которые служили мне бастионом (или корсетом) в эпоху *Жан-Кристофа.* Я хочу встретиться лицом к лицу с новыми проблемами. Вновь все берется под вопрос, все рушится и перестраивается: искусство, общество, мораль. Все нуждается в тщательном пересмотре и в изменении: отношения самые простые, отношения семейные, отношения между мужчиной и женщиной, между отцом и детьми, между гражданами и отечеством. Будем смотреть без страха, доберемся до самой сути. Нам нечего теперь бояться упасть в бездну небытия. Небытие — мы его заполнили. Мы перебросили над бездной героический мост страстной веры в жизнь — в жизнь, чем бы она ни была, скорбью или радостью. Если рухнут все наши прежние верования и все наши предрассудки, наша старая мораль и наше общество, — мы не станем колебаться; отныне почва тверда под нашими окрепшими ногами.

Я думаю взять сюжетом для части моего творчества молчаливую драму современной семьи, где отец не узнаёт больше своих сыновей, мать — своих дочерей, брат — свою сестру, муж — свою жену. И я отведу первое место женщине, которая в настоящее время переживает полосу таинственной и трагической ломки.

(стр. 29)

---

* Да почиет (*лат.*).

20 апреля 1913 года

Я задумал новый роман (*Король пьет* или *Жив Курилка*) и начинаю его писать. Я проникаюсь его атмосферой — жизнью земли и животных; я замечаю на деревьях дятла, сорок, весь маленький мир птиц; я составляю для себя маленький календарь природы.

(стр. 132)

6 сентября 1913 года

Я читаю Шатобриану *, моей сестре и моей матери фрагменты моего нового романа *Кола Брюньон* — эпизод с чумой и эпизод с Ласочкой.

(стр. 156)

16 сентября 1913 года

... По мере того как я подвигаюсь вперед в возрасте и в труде, я вижу, какой ничтожной суммой правды довольствуется мир. В общем он не осмеливается ни видеть всю правду в целом, ни выражать ее. Большинство писателей дает лишь безобидный отвар правды, разбавленный сахарной водицей. Успех какого-нибудь Бордо, какого-нибудь Базена ** проистекает от того, что робость их видения согласуется с робостью публики по отношению к жизни. Даже самые крупные художники едва осмеливаются проникать в существо жизни. Время от времени они приоткрывают окно — и тут же его быстро захлопывают: резкий свет бьет большинству людей в глаза, и они тотчас начинают кричать о скандале. Я хотел бы пойти на риск такого скандала. Я хотел бы погрузить зонд несколько глубже в некоторые области души. У меня сегодня такое чувство, что *Жан-Кристоф* не был достаточно глубок. Он меня больше не удовлетворяет; и это мне будет дорого стоить: публика (которая плохо его понимает) им довольна и не будет следовать за мной. Но что с этим поделаешь? Если я буду еще писать романы, мне придется пойти еще дальше или прекратить писать. Пусть, кто хочет, следует за мной.

(стр. 172—173)

(„De Jean-Christophe à Colas Breugnon. Pages de Journal de Romain Rolland". Paris. 1946.)

ИЗ ДНЕВНИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ. 1914—1919 ГОДЫ

Заметки и документы к нравственной истории Европы этого времени

Из 1-й тетради (31 июля — 5 октября 1914 года)

3—4 августа. — Германия оккупирует Люксембург, предъявляет ультиматум Бельгии.

Я подавлен. Я хотел бы умереть. Ужасно жить среди этого сумасшедшего человечества и в бессилии смотреть, как гибнет цивилизация. Эта европейская война — величайшая катастрофа в истории за много веков, крушение самых святых наших надежд на братство человечества.

(стр. 5—6)

* Альфонс де Шатобриан — писатель, в эти годы друг Ромена Роллана.

** Анри Бордо, Рене Базен — французские романисты конца XIX — начала XX в.

Я не могу рассматривать эту войну как человеческое действие. Я вижу в ней слепой инстинкт огромных муравейников или полчищ крыс.

(стр. 11)

Между тем чудесное лето развертывает свои сверкающие дни и великолепие своих ночей. За последние десять лет нам еще ни разу не улыбалось такое прекрасное лето. Как мы его ожидали! Как мечтали о возвращении солнца!.. Оно пришло — для того, чтобы осветить резню рода человеческого.

(стр. 25)

Опубликованные в Германии статьи, направленные против моего письма к Гауптману, настолько многочисленны, что я отказываюсь о них упоминать. Нет немецкой газеты, которая об этом не говорила бы — многословно, возвращаясь к этому письму по нескольку раз, с резкостью. Я не думал, что мое мнение столь затронет их. Из этой кучи возражений я выделяю лишь «Offener Brief» *, достойное и довольно трогательное письмо, с которым обратился ко мне через берлинскую газету «Deutscher Kurier» (14 сентября) Генрих Нельзон, советник юстиции и нотариус из Берлина. Я ответил ему длинным письмом (30 сентября). В нем я очень энергично изъясняюсь насчет нарушения бельгийского нейтралитета и отвечаю на обвинения, выдвинутые им против Бельгии. «Видите ли, — пишу я ему, — у нас во Франции такое ощущение (не знаю, верное или нет), что вы у себя в Германии менее, чем мы, чувствительны к преступлениям против чести и более чувствительны к преступлениям против уставов. Ваша армия, которая так легко перешагнула через принятые обязательства и через подписанные договоры, составила кодекс законов войны, который заменяет ей законы совести и который мы рассматриваем в основном как законы насилия... Волки создали законы, чтобы удобнее было поедать овец. После чего, когда овцы восстали, волки говорят, что это преступление. Дорогой сударь, Жан-Кристоф — или Ромен Роллан — никогда не будет с волками. И он их любит еще меньше, когда они говорят о справедливости, требуя при этом от слабого мира освятить этим словом их преступления». И я заканчиваю: «Несмотря ни на что, верьте, что я не отрекся от своей любви к великой старой Германии; если я написал это письмо Гауптману, я это сделал в надежде, что оно вызовет у лучших людей Германии один из тех громких протестов свободной совести против злоупотребления силой, благодаря которым мне так дорога старая Германия. Такого протеста не последовало. Я сожалею об этом, сожалею из-за Германии. Я сохраняю надежду, что настанет день, когда ваши соотечественники поймут, что мое возмущение преступлениями их правительства было актом подлинной и суровой дружбы в гораздо большей мере, чем защита этих преступлений немецкими писателями и мыслителями, чья миссия — руководить своим народом».

(стр. 44—45)

4 октября

Я отвечаю Уэллсу:

«Что касается заявления в пользу России, то вы знаете мою любовь к русским писателям. Ни один французский писатель не любил и не уважал Толстого больше, чем я. Я глубоко верю в моральные силы и в будущее этого огромного народа. Но я считал бы опасным выражать эту веру без оговорок. Россия заключает в себе столько же зла,

* „Offener Brief" — „Открытое письмо" (*нем.*).

сколько и добра; и она не всегда способна выбрать между ними. Нам надлежит определить свой выбор.

Я за Россию, но за Россию свободную, обеспечивающую всем заселяющим ее и угнетаемым ею различным расам независимость, на которую они имеют право. Англия и Франция могут многое сделать в настоящий момент, чтобы добиться от русского правительства гарантий более справедливого, более человечного обращения с этими народами, протягивающими к нам руки. Я получаю письма от финнов, от латышей; они говорят мне, правда, что из двух зол, германского угнетения и русского угнетения, они предпочитают русское господство; но при этом они не могут без страха думать о часе русской победы, потому что она грозит отнять у них и те крохи свободы, которые они получили. Дело чести Англии и Франции — стать поручителями в том, что торжественные обещания, данные Польше и другим угнетенным государствам империи, не будут взяты обратно на следующий день после заключения мира. Англия и Франция должны помочь России защититься от ее чудовищного царизма, который, впрочем, заражен германским духом. Я воюю против одного чудовища (прусского империализма) не для того, чтобы при этом защищать другое. Найдите, дорогой мистер Уэллс, формулировку, отмечающую, что Россия, которую мы любим, Россия, на которую мы надеемся и в которую верим, — это Россия свободная, Россия, которая станет в один прекрасный день (это неизбежно) основой объединения славянских государств».

(стр. 49—50)

Эти два месяца моей жизни — месяцы сильного морального потрясения. Я и моя вера не были при этом поколеблены; но все же насколько этот кризис разоблачил в моих глазах людей, особенно цвет интеллигенции! Как эти мыслители, столь гордые своим разумом, столь пропитанные великими принципами свободы, гуманизма, как они быстро и полностью отреклись от этих принципов и растоптали их. Я не забуду этих людей — впоследствии, когда снова наступит мир и они снова во всеуслышание заявят о свободе своей мысли, о братской связи со всем человечеством. Ведь это им ничего не будет стоить! У них нет мужества защищать, когда это необходимо, свои убеждения от лавины скотства!

— О, как вы слабы, друзья мои!..

(стр. 50)

Из 2-й тетради (1914 год)

Дорогой г-н Э. Г.* Прекрасно быть *сверхчеловечным*. Прекрасно — и более трудно — быть *человечным*. Германия живет со времен Ницше в своего рода постоянном бреду. Ее апоплексический мистицизм мешает ей видеть действительность.

...Но подобные мне существа — не боги; это бедные существа, которым требуется их насущный хлеб, — скромные люди, мои братья. Я не стремлюсь устанавливать царство Вечности и Абсолюта на земле. Эти великолепные, но несбыточные мечты, за которыми поочередно гнались все религии, затопили землю слезами и кровью. Я не доверяю избранным людям и избранным народам. Победа избранного народа слишком дорого покупается — ценой страданий тысяч невинных...

(стр. 53)

* Эрих Гуткинд, немецкий корреспондент Роллана.

Из 4-й тетради (зима 1914/15 года)
Из письма к Габриэлю Сеайлю.
15 января 1915 года

Я полагаю, что у вас неточное представление о моем положении здесь. Я не изолирован. Изолированным я никогда не был — это легенда, распространению которой я способствовал, потому что она удобна для меня и благоприятствует моей работе. Я думаю, что вряд ли кто другой находился в течение этих десяти лет в духовном общении с таким количеством людей. И особенно с начала войны. Если я на некоторое время обосновался в Швейцарии, то лишь потому, что она — единственная страна, где я мог попрежнему сохранять связь с умами всех наций. Здесь я могу ощущать биение пульса этой воюющей Европы, я могу — до некоторой степени — проникать в ее нравственную жизнь и выносить суждение об ее идеях — не как француз, немец, англичанин, а как европеец. От этого не ослабли мои связи с моими молодыми друзьями, находящимися в огне. Они продолжают мне писать, и я, быть может, удивлю вас, если скажу, что многие из них более близки моим идеям, чем те, кто находится в Париже. Разве вы не видите, какую пользу может принести позиция, подобная моей, даже тем, кто остается у своих домашних очагов? Почему во Франции всегда хотят, чтобы французы думали, говорили, делали все одно и то же и притом одновременно, как на параде? Есть некоторые вещи, которые хорошо видны лишь изнутри страны (я в этом убежден и знаю, что, говоря о них, я рискую ошибиться).

Но сколько есть других вещей, которые можно увидеть лишь извне! Не могли бы вы рассматривать меня как наблюдателя на передней линии, как посланца Франции в чужой стране? И вы думаете, что я там не полезен? Эти статьи, из-за которых меня оскорбляют во Франции, — они же заставляют любить Францию в Италии, в Голландии, в Скандинавии, в Англии, в Америке, где их перевели и комментировали. Если бы вы знали, как сильна у мира (у держав, оставшихся вне битвы) потребность в том, чтобы его успокоили относительно намерений победителя, кто бы им ни оказался, и насколько мир обеспокоен (и не напрасно) духом насилия и хищничества, который господствует среди великих держав, и сколько добра приносит умеренное, беспристрастное (или стремящееся быть таковым) слово!

И если его произносит француз, то признательность за это люди испытывают к Франции...

(стр. 34—35)

...Я кончаю это слишком длинное письмо: мы оба хотим справедливости, и вы и я. Но для вас и для меня она не совсем одна и та же. Вы хотите сокрушить немецкий милитаризм. (Да и кто не желает его гибели?) Я боюсь, что этого нельзя сделать без того, чтобы Франция и Германия смертельно не истекли кровью. Но предположим, наконец, что германский милитаризм раздавлен... Если бы вы были немцем, допустили ли бы вы, чтобы чужеземец пришел к вам устанавливать свои законы? И вы считаете, что закон, который силой навязывают 70 миллионам людей, не будет ими завтра же уничтожен? И что может принести такой закон, кроме нового «реванша»? Смотрите за тем, чтобы в будущем мире не были заложены семена новой войны. Смотрите, как бы восстановление справедливости не повело к новой, еще большей несправедливости, которую опять надо будет восстанавливать. Смотрите, чтобы священные обещания, данные союзниками, не были забыты, чтобы права народов, за которые борется наш народ, не были нарушены и чтобы

республиканская Франция, победив германского императора, сохранила вкус к свободе. Я знаю, что вы этого желаете так же, как и я сам этого желаю. Но я боюсь, как бы война на истребление, которую вы превозносите, не привела к возникновению такой опасности. Возможно, что я ошибаюсь. Если так, я буду очень рад... Вы мне это скажете через год...

(стр. 38)

Из 5-й тетради (1915 год)

... Я пишу старшей дочери Толстого, г-же Татьяне Сухотиной. Я говорю ей в заключение письма (23 февраля): «Никогда еще я так не любил и не уважал память вашего отца, как теперь. Уверяю вас, его образ был со мной в эти месяцы. Он мой советчик, мой руководитель; он вдохновляет меня.»

(стр. 37)

Немцы, интернированные в крепости Ланвеок, возле Кемпера, написали своей знакомой в Женеву, что им очень хотелось бы перечитать моего *Бетховена*. «Но я забыл, — добавлено в письме, — что мы — боши, которые больше не заслуживают знакомства с художественной литературой». Я посылаю им книгу.

(стр. 40)

Из 4-й тетради (зима 1914/15 года)

Запись от 11 января 1915 года.—Я бегло перечитываю эти три тетради заметок о войне. Я опасаюсь, как бы они не дали неточного представления о моих мыслях. Есть опасность, что некоторым покажется, будто моя мысль иногда склоняется на сторону противника. Мои намерения не таковы. Я пытаюсь все замечать — в области духовной (ибо битвы — не мое дело; я изучаю войну лишь в тех глубинах души, которые она поднимает).

Я стараюсь отмечать преимущественно то, что мне менее всего знакомо, и бороться против того, что я знаю лучше и что мне больше всего претит. Я не претендую на то, чтобы дать точное изображение (да и возможно ли это?) современной действительности, но я хочу дать необходимое *дополнение* к тому, что по привычке и инстинктивно представляет себе средний француз. И именно потому, что вина Германии мне казалась очевидной, я принимал ее оправдания, и именно потому, что дело, защищаемое Францией, мне представлялось самым правым, я проявлял тем большую суровость к ошибкам французов. — Справедливо будет добавить, что это — несколько опасная позиция, не только по отношению к тем, кто будет меня читать, но и по отношению к самому себе; ибо если я принимаю оправдания Германии, то ее виновность уменьшается в моих глазах, или, вернее виновность других увеличивается. Я сделал открытие — постепенно, с испугом, — что не одна только Германия лгала. И ныне ответственность мне представляется распределенной (в разной степени) между всеми державами, участвующими в столкновении. Кто знает, была ли Германия самой преступной в своих намерениях? Но ее тупая неуклюжесть сделала то, что Германия стала самой преступной фактически.

(стр. 31—32)

Из 6-й тетради (1915 год)

... Эта война, все поставившая под вопрос, перевернула вверх дном все моральные ценности. Одним из самых печальных открытий, которые она заставила меня сделать, является то, что умы, вскормленные традициями Великой революции, стали ныне злейшими врагами свободы. Свобода!.. У них всегда на устах ее имя, но это — имя кумира, чьими

фанатическими служителями они являются. Мы это уже видели у наших радикал-социалистов. Было бы упрощением рассматривать Францию как страну Революции. Революция, реакция — старые знамена войн XVIII и XIX веков. Сегодня идеал человечества стал выше, и революционеры, которые не сдвинулись с места, остались позади, стали реакционерами, сами того не ведая. Словами будущего должны стать «терпимость», «человеческое братство» — невзирая на различие учений и верований. Пусть каждая страна, пусть каждый человек будут свободны думать так, как они хотят! Но пусть они протянут друг другу руки, взаимно признавая за другими это же право! Кто считает, что он служит свободе, желая навязать ее другим, тот клерикал наизнанку и враг свободы...

(стр. 60—61)

Из 7-й тетради (1915 год)

(Из письма к г-же Авриль де Сент-Круа, 21 апреля 1915 года)

... Я слишком люблю свою страну, чтобы позволить ей быть несправедливой, даже если несправедливость могла бы помочь ей одержать победу. Подобная победа была бы в моих глазах поражением. Я сражаюсь за свою страну, желая, чтобы ее разум остался над схваткой. Над безумием, над высокомерием схватки. Но не над страданием. Я знаю страдание. Вот уже семь месяцев, как я провожу свои дни в Агентстве помощи военнопленным, погруженный в это море скорби и траура, в эти крики существ, которые ищут друг друга, в крики раненых и умирающих, в письма с поля сражения, найденные на трупах. Я беседую с тяжело раненными, с гражданскими лицами, эвакуированными из германских тюрем и из оккупированных департаментов. Я видел галицийских евреев, поляков, бельгийцев, несчастных людей всех наций. Я знаю, что такое человеческое горе. Но не просите меня ограничить мою жалость лишь теми, кто страдает у нас. Все, что страдает, — моя родина. Всякий, кто приносит страдания, — мой враг. Я написал *Жан-Кристофа* не для одной страны, которая замкнулась в своем трауре и в своих страстях. Я написал его, я посвятил его — «Свободным душам всех народов». И сегодня я духовно общаюсь с ними. С одного конца Европы до другого мы протягиваем друг другу руки. Я не знаю, что для меня готовит будущее. Я знаю, что я буду следовать голосу правды, чего бы это мне ни стоило, — таков мой закон.

(стр. 12—13)

(Из письма одному французскому солдату, 13 мая 1915 года)

... Старая Германия, которую вы знали, попрежнему существует, но ей завязали глаза и заткнули рот. Повязка с глаз уже упала, и кляп изо рта тоже выпадет... Я уже слышу много ободряющих голосов. Какие чудесные письма солдат мне довелось читать! Сколько чувствуется в них нравственных страданий! Какой ужас перед войной! Какое осуждение тех, кто ее развязал, и тех, кто ее прославляет! Пока надо еще ждать, чтобы эти чувства со всей силой овладели массами; но письма солдат свидетельствуют о том, что молодая мыслящая Германия уже отбрасывает прочь безумие верховных жрецов немецкой мысли.

(стр. 43—44)

Те, кто надеялся, что эта война радикальным образом изменит искусство, — сильно ошибаются. Достаточно им прочесть берлинский журнал «Die Aktion», чтобы обнаружить там в полном цвету кубизм и прочие интеллектуальные болезни нашего времени. Футуризм процветает. У него есть специальный орган «Der Mistral», выходящий в Цюрихе

(сотрудники Маринетти *, Антуан Юрэ, Аполлинер **, Людвиг Кашшак, Гуго Керстен и др.). Следует отметить, что многие из них сражаются друг против друга на фронтах и что, однако, они нашли средство осуществить, без особых препятствий, издание международного журнала. Первый номер появился 3 марта. В передовой статье, озаглавленной «In unserer Zeit» ***, Гуго Керстен прославляет энергию — неважно, для какого дела; главное — иметь темперамент. Бомбардировка соборов тоже прославляется... (Из этого видно, что футуризм был симптомом болезненного кризиса роста, который так ужасно проявился в этой войне и с наибольшей силой — у самых крепких народов, например у немцев). Далее — непонятная статья Антуана Юрэ (из Парижа) «Интрига Наполеона». Затем — «Битва» («Die Schlacht»), в футуристическом стиле, Людвига Кашшака из Будапешта:

Борр... бум, бумбум, бум...
Ссси... бум, папапа, бум. Бумм...
Зазасу. Бум, бум... бумбумбум.
Прэ, прэ, прэ, прэ...рэ, эх-эх, ээ...
Хахо!..
и т. д.

(стр. 46)

Группа молодых людей из Лиона с чудесной и спокойной смелостью хочет оживить в настоящее время наши старые проекты «Народного театра». Они просят у меня совета и моей моральной поддержки. (Письмо от Мишеля Пио и Ж. Фора от 1 мая, Лион.)

(стр. 60)

Хотя я избегаю помещать в эти заметки те письма, которые относятся к моим произведениям и не имеют отношения к войне, я все же перепишу часть одного такого письма, полученного мною из Японии, — я испытываю светлую радость, видя проявление морального единства всех человеческих рас в тот час, когда они сошлись лицом к лицу на полях сражений:

«14 апреля 1915 года. Токио. — Дорогой сударь, извините, что я вам пишу, будучи совсем незнаком с вами. Я студент литературного отделения Токийского императорского университета, меня зовут Сеици Нарусэ. Я прочел *Жан-Кристофа* в английском переводе Джильберта Кэннена и хочу выразить вам мое уважение и мою благодарность. Читая посвящение к последнему тому: «As I finish this work I dedicate it: to the free spirits — of all nations — who suffer, fight, and prevail»****,— я понял, что я один из тех, кому посвящена эта книга. Я часто плакал, читая вашу книгу, и я верю, что вы не будете смеяться над моими слезами. То не были сентиментальные слезы; я был потрясен вещами, которые затрагивают самые глубины жизни .Я убежден, что подлинная литература — это не игра словами. Я ненавижу тех, кто считает, будто сущность литературы составляют ум и чувствительность. Я признаю существование такой литературы, но знаю — есть и другая, которая устремляется более высоко и которая должна утвердиться. Это литература жизни. Я убежден, что художник, который не является большим человеком, не имеет права на существование, и я почувствовал, читая вашу великую книгу, что это убеждение полностью подтвердилось...»

---

* Маринетти (1876—1944) — итальянский поэт, глава и организатор футуристов; впоследствии поддерживал итальянский фашизм.

** Гийом Аполлинер (1880—1918) — французский поэт.

*** «В наше время» (*нем.*).

**** «Завершая это произведение, я посвящаю его: свободным душам всех народов, которые страдают, борются и должны победить» (*англ.*).

Я ему отвечаю (23 мая):

«Мой молодой далекий друг, благодарю вас за вашу дружбу. Я счастлив, что в Кристофе вы признали брата. Вы правы: источник всякого искусства — это жизнь, жизнь таинственная и глубокая, которая пронизывается и освещается сознанием. Но большинство художников (лжехудожников) сегодняшнего дня останавливается на пороге жизни, и искусство для них — игрушка.

Мировой кризис, который мы переживаем, обнаружил их бесполезность. Эта война взвешивает души. Очень немногие из лучшей части европейской интеллигенции устояли против безумия ненависти. Эпоха все же велика благодаря героизму народов; но ей нехватает духовных вождей; она — гигантское туловище без головы. Продолжайте, дорогой Сеици Нарусэ, изучать европейские языки и мысли, чтобы хорошо их знать; но проникнитесь также всем, что есть великого в азиатской мысли. Мы должны теперь работать над тем, чтобы слить воедино богатства двух миров. Европа настолько же нуждается в Азии, насколько Азия — в Европе; я в этом уверен. Нужно, чтобы эти два огромных потока в конце концов объединили свои воды... Смелее же, и будьте счастливы, что живете в трагическую эпоху, когда человечество обновляется и когда так много великих задач...»

(стр. 73—74)

Из 8-й тетради (1915 год)

(Из письма к Альфонсу де Шатобриану, 3 июля 1915 года)

«Я — как Ной в ковчеге, среди потопа. (Животные — это женевцы.) Насколько хватает глаз — равнина войны, народы, которые тонут, вопли, которые доносятся с верхушек колоколен, с вершин, еще не покрытых водой. Я слышу стоны. У каждой скорби — своя интонация. Скорбь из Вены — не та, что из Парижа или из Берлина. Но все они — части одной и той же симфонии. Поверь, эта симфония разрывает мне сердце...»

(стр. 57)

Из 9-й тетради (1915 год)

(Из письма к Э. Массону, 10 августа 1915 года)

«Скажите Монатту, что все мои социальные симпатии — на стороне моих друзей и что я навсегда порвал с революционерами из буржуазии, как крупной, так и мелкой. Я видел их в деле. Нет ничего более бесчеловечного, чем старый идеал, который был хорош для своего времени и который хочет пережить самого себя. Вы помните эту историю из *Тысячи и одной ночи*? В одном из путешествий Синдбада некий дряхлый старец умоляет доброго юношу взять его себе на спину: очутившись на спине юноши, старик сжимает его бока ногами и не отпускает юношу ни днем, ни ночью; вымотав из него все силы, старик убивает его. Такою же точно я вижу Великую революцию. Столетний старец, оседлав французский народ, судорожно обхватывает его своими высохшими ногами...»

(стр. 43)

Из 13-й тетради (ноябрь 1915 года — январь 1916 года)

(Из письма к Анри Ванделю, 7 декабря 1915 года)

«Кризис, переживаемый сейчас человечеством, ничуть не удивляет тех, кто, как я, за эти 40 лет наблюдал его приближение. Я знал, что скрывается в сердце этих «избранных кругов» европейского общества, и когда еще подростком я обнаружил это, я был потрясен. С тех пор я пошел своим путем, я обходился без них всю свою

жизнь; и теперь они не могут меня затронуть. Если бы речь шла только обо мне, я бы даже сказал, что я предпочитаю такую откровенную ситуацию, как сейчас, когда все души предельно обнажены, лицемерному и тайному компромиссу, в который кутался мир в годы мира (мира мнимого: война была повсюду, но в этом не признавались...)».

(стр. 15)

«Лез ом дю жур» публикует (18 декабря 1915 года) отрывки из моего личного письма Пьоку, где я говорил:

«Самое важное — это ничего не забыть впоследствии, когда наступит мир. Мы не должны допустить, чтобы те, кто в час испытания проявили себя предателями и отступниками, снова проскользнули в наши ряды и отравляли нас своим лицемерным товариществом. Для спасения наших идей лучше, чтобы эти идеи были вне закона, но без них, чем узаконены — с ними!»

(стр. 51)

Из 15-й тетради (март — май 1916 года)

Женева, 18 апреля 1916 г. — Есть все основания думать, что рано или поздно на меня будет совершено покушение, и поскольку вполне может случиться, что я погибну, то я считаю необходимым оставить здесь для моих друзей, как известных мне, так и неизвестных, несколько строк, которые раскроют самую суть моей мысли. Я должен это сделать, чтобы немного осветить для них путь, по которому они будут продолжать идти без меня.

Довольно любопытная вещь — истоки ненависти, преследующей меня. Они восходят к достаточно давнему времени. Большинство — к эпохе *Ярмарки на площади*. Я не раз спрашивал себя, может ли эта книга служить оправданием такого упорного злопамятства. Что она должна была многих оскорбить, это понятно. Но парижане привыкли и к более резким сатирам и, главное, к личным выпадам; однако не видно, чтобы разные Форэны, Эрманы, Леоны Доде * подвергались карантину. С другой стороны, то, что со времени опубликования моего романа я узнал о подлинной парижской ярмарке, показало мне, насколько моя бедная книга бледна и снисходительна по сравнению с действительностью. Различие между этой книгой и другими книгами состояло в серьезности намерений автора. Никто не мог в этом сомневаться. То не был сообщник, вооруженный похищенными секретами и тем самым опасный, но которого держали в страхе и повиновении собственные секреты, украденные другими. То был чужой, судья, враг. Меня ненавидели не столько за то малое, что я сказал, сколько за то, что я мог сказать еще; ибо знали, что, если я захочу говорить, ничто не может помешать мне — ни угрозы, ни предостережения; я не из их шайки, никто меня не удержит. Я еще больше разобрался в этих чувствах в связи с моей последней книгой — сборником статей *Над схваткой*. Все, что я там пишу, — написано в умеренном тоне; другие французские статьи, опубликованные за время этой войны (в нескольких газетах, оставшихся свободными, — в Париже и в провинции), намного превосходят — по смелости, по резкости — то, что написано мной.

Однако вся ненависть направлена на меня. С первого же мгновения. Инстинктивно. Сообща. И время (мое молчание длилось восемь месяцев, с августа 1915 года), вместо того чтобы умерить эту ненависть, ожесточило ее до неистовства и до угроз. Потому что они *знают*, что я *знаю*

* Форэн (1852—1931) — французский художник-карикатурист.
Абель Эрман (р. 1862) — французский писатель.
Леон Доде (1868—1942) — сын Альфонса Доде, крайне реакционный политический деятель и журналист.

гораздо больше, чем я сказал, и опасаются меня как свидетеля для будущих времен. Этому свидетелю хотели бы навсегда закрыть рот.

Только к концу третьего месяца войны во мне стали зарождаться сомнения в справедливости некоторых сторон того дела, из-за которого началась борьба. Даже в тот момент, когда я писал статью, вызвавшую впоследствии такую ярость, — *Над схваткой* (около 15 сентября 1914 года), — у меня было лишь смутное ощущение, что совершилось преступление против Европы и против цивилизации, — преступление, к которому народы были приведены политикой их правительств и банкротством сил, обязанных защищать мир, — сил социализма и христианства...

(стр. 47—48)

Луначарскии пишет мне (29 апреля), что Горький был арестован три месяца назад, после пацифистского выступления в Москве. Но только на несколько часов; затем его выпустили на волю. Более опасно то, что он последнее время болел плевритом; и, быть может, ему понадобится поехать в теплые страны, за пределы России, чтобы восстановить здоровье.

(стр. 58)

Революция в Дублине * и ее подавление угнетают меня. Я ничего не знаю о фактах и о людях; но я чувствую, что там — благородные души и великие страдания. Вторая Коммуна, более оправданная, чем первая. И второе подавление Коммуны, превосходящее по своей жестокости зверства версальцев. Я страдаю за эту Ирландию, которую я так плохо знаю. Истерзанная, лишенная прав, униженная, доведенная до нищеты и упадка, Ирландия остается на протяжении трех веков позором Великобритании — и Европы, которая пытается (и весьма в этом преуспевает) подло забыть об Ирландии.

Фотографии, воспроизведенные в «Illustrierte Schweizer Zeitung», показывают пострадавший от орудийного обстрела Дублин. Совсем как Лувен!.. **

(стр. 73)

Мы, моя сестра и я, завтракали у д-ра Ферьера с Николаем Рубакиным *** и Полем Отле. Во время беседы я был поражен любопытным контрастом. Целый ряд фактов показывает, что наша Европа отдана во власть горстке разбойников. А между тем в разговорах проявляется такая высокая степень цивилизации, такая интеллектуальная утонченность, что нельзя себе представить, что в обоих случаях дело идет о том же самом человечестве. Это трагедия нашего времени.

(стр. 81)

Из 17-й тетради (август — октябрь 1916 года)

(Из письма американскому писателю Уолдо Фрэнку** 2 августа 1916 года)**

...Мы ждем от вас, американских писателей и мыслителей, двух вещей: во-первых, чтобы вы защищали свободу, чтобы вы охраняли ее завоевания и чтобы вы расширяли эти завоевания: политическую и духов-

* Дублинское восстание (24—30 апреля 1916 года) — восстание рабочих и мелкой буржуазии в столице Ирландии г. Дублине, проходившее под лозунгом независимости Ирландии. Эта героическая попытка освободить Ирландию революционным путем была с исключительной жестокостью подавлена английскими империалистами.

** Лувен — бельгийский город, варварски разрушенный германскими войсками в начале первой мировой войны.

*** Рубакин Николай Александрович (1862—1946) — известный русский литератор и библиограф, долгие годы проживший в Швейцарии. Библиографический труд Н. А. Рубакина „Среди книг" высоко оценил В. И. Ленин.

**** Уолдо Фрэнк (р. 1889)—известный американский писатель и критик.

ную свободу, непрерывное обновление жизни путем свободы, великий поток ума, всегда пребывающий в движении, никогда не стоящий на месте. Во-вторых, мы ждем от вас, чтобы вашим идеалом (который вы должны дать миру) была гармония различных свобод, симфоническое выражение объединившихся индивидуальностей, объединившихся рас, объединившихся цивилизаций — всего свободного человечества...

(стр. 9)

Читал Коран. Лишь из чистейшего невежества современная Европа не сделала его своим евангелием — вместо того, другого, которому она не следует. Магомет был бы в наши дни безупречным руководителем государства или министром одной из воюющих наций — безразлично какой нации, на выбор:

II. 190. «Убивайте ваших врагов всюду, где вы их встретите... Воздайте им око за око... Нарушайте по отношению к ним законы, которые они не соблюдают по отношению к вам...»

(стр. 13)

Насколько менее значительным кажется Ренан *, когда его читаешь после Флобера! Флобер превосходит его не только как художник, но и (при этом в огромной степени!) как могучий мыслитель и как характер. У Ренана характер щедрый, но мягкий — и осторожный даже в своем ироническом свободомыслии: он созерцает бесконечность, стоя за парапетом, и не слишком наклоняется вперед, удобно устроившись в своем уголке; он находит, что открывающийся перед ним вид приятен, а место — весьма комфортабельно. Насколько иной тембр у иронии Флобера! Интонации героического и отчаявшегося горниста, клекот орла над бездной. Все у него другой закалки, сердце и ум, — какая широта духа и какие крылья, какие когти! Блестящая интуиция, пронизывающая головокружительную ночь Бытия (из них обоих он более религиозен), и (чего совсем не ожидаешь) он самый справедливый критик, самый твердый, самый уверенный, умеющий все видеть и охватывать, с высоты туч устремляющийся к прекрасному и схватывающий его... (как жалки профессиональные критики рядом с ним, с ним, который презирал критику). — Он для меня — самый великий во Франции. Его письма звучат иногда так же глубоко, как и письма Паскаля. Но мне больше нравится звук его колокола.

(стр. 34—35)

Все безумства людей не могут затуманить очевидное: красоту разума. Она от этого сияет еще ярче. И все войны на свете не помешают разуму указывать путь человечеству, которое часто блуждает и вновь возвращается к исходным точкам, но которое в конце концов всегда идет все дальше и все выше...

(стр. 37)

Что мое письмо от 2 августа ** выражало веру, которая очень далека от действительности, я в этом сам убедился. Моя американская приятельница рассказала мне о своих страданиях, переживаемых там, в Америке. Европа, даже в бездне скотского безрассудства, в которую ее ввергла война, все еще представляется американским идеалистам землею света и свободы: по крайней мере, здесь живут и умирают за идеи! А там — даже самые лучшие — стыдятся говорить о своих идеях. Странная робость, дурная стыдливость подавляет их стремления. Недостаток

---

* Эрнест Ренан (1823—1892) — французский писатель и историк.

** См. выше, в начале 17-й тетради.—*Ред.*

откровенности мешает им объединиться. Они совсем не знают друг друга; самые благородные умы не организуются и не объединяются. Там организуются лишь худшие силы души, силы выгоды и предрассудков.

Соединенные Штаты — как китайская женщина: у них ноги туго забинтованы, изуродованы, сдавлены предрассудками и кастовым духом. Ибо там различные расы: евреи, черные, желтые и т. д. — отделены друг от друга стеною, подобно кастам. Того, кто хотел бы преодолеть эти барьеры, ждет позор. Ни один народ не является менее свободным по своему духу и менее братским, чем великая американская демократия. Она больше увлечена мнимым превосходством крови, чем старые европейские государства, по сути своей аристократические.

Однако нужно, чтобы Америка в конце концов восприняла намеченный мною идеал и стала стремиться к нему, или же она изменит своей собственной миссии. И каждый из нас, европейцев, не может не быть заинтересованным в этой альтернативе. На карту поставлена судьба нашей цивилизации.

(стр. 101—102)

Из 18-й тетради (4 ноября — 31 декабря 1916 года)

(Из письма 16 ноября 1916 года группе французов, поздравивших Р. Роллана с присуждением ему Нобелевской премии) *

...Эта награда предназначена не мне, а нашей стране, и на этом основании я ее принял; я буду счастлив, если она сможет содействовать распространению идей, которые вызывают во всем мире любовь к Франции. Если я осмеливаюсь так говорить, то лишь потому, что идеи эти не только мои, но и ее, нашей Франции, это идеи Монтэня, Вольтера, «Милой Франции» прошлого, — и я надеюсь и хочу, чтобы они были идеями также и Франции будущего.

(стр. 22)

Из 19-й тетради (1 января — 30 марта 1917 года)

Я читаю рассказ о марбургском диспуте в 1529 году между Цвингли и Лютером, и я вижу, насколько современная Германия пропитана ужасным духом Лютера.

Цвингли говорит: «Ты еще более римлянин, чем римляне **. Ты раб, воспитатель рабов. Твоя церковь пахнет мясной лавкой. А республика Христа полна мира и света, как апрельское утро...»

Лютер отвечает: «Я вижу страшную пропасть твоей мысли. Ты считаешь, что бог произвел нас на свет для нашего удовольствия! Свобода, мир и свежее пиво — вот твоя церковь. Но нет! Бог осудил нас на мучительное состояние войны. Ничто не дается на земле даром: нужно страдать, укрощать себя, умирать...»

(стр. 90—91)

16 марта. — До нас дошли сообщения о революции в России. Отречение царя. Торжествующая Дума, опирающаяся на армию. — Я тотчас написал Бирюкову ***, Рубакину, Луначарскому, чтобы их поздравить.— Но как бы ни было важно это событие для будущего России, я не жду от него никакого облегчения теперешних несчастий. Победившая партия, партия Милюкова, — еще более воинственна и националистична, чем

---

* 9 ноября 1916 года решением Шведской Академии Ромену Роллану была присуждена литературная Нобелевская премия за 1915 год.

** Имеется в виду римская католическая церковь, от которой обособилась лютеранская церковь.

*** Бирюков Павел Иванович (1860—1931) — последователь толстовского философского учения, биограф Л. Н. Толстого.

свергнутый царизм. Все это того же поля ягоды, что и всякие Эрве *, Ллойд-Джорджи **, Биссолати *** и т. п. У меня нет никаких иллюзий о превосходстве демократий над аристократиями, когда дело идет о войне. Первые меньше скрывают свое сумасшествие; они гордятся им, будучи в тысячу раз безумнее. Это — завывающие дервиши.

(стр. 128)

Из 20-й тетради (весна 1917 года)

Гильбо пишет мне (16 апреля):

«Мы получили в субботу телеграмму из Стокгольма, уведомляющую нас, что наши товарищи (Ленин и др.), благополучно доехали и тотчас же отправились дальше. По всей вероятности, они со вчерашнего дня уже в Петрограде. Русская граница охраняется не служащими временного правительства, а делегатами рабочих комитетов...»

(стр. 43)

«Бюллетэн дез экривэн», выпускаемый в Париже Ф. Дивуаром (и не поступающий в продажу), подсчитывает в своем последнем, мартовском, номере (№ 29), что 275 французских писателей убиты на полях сражений, 28 пропали без вести, 180 ранены, 29 взяты в плен.

(стр. 58)

Парижская печать так же невежественна, как и бесстыдна. Желая уничтожить *Ленина* в глазах общественного мнения, она воображает, что может выставить его как человека нового, безвестного, с подложным именем и подозрительным происхождением — как человека, чье существование только на этих днях стало известно русским. И «Ле матэн» осмеливается писать (9 мая): «Ленин — немецкий шпион, чья настоящая фамилия — Гольдберг». Тотчас же Полиб (Жозеф Рейнак) с готовностью подхватывает эту идиотскую ложь. (Представьте себе немецкую газету, которая сообщила бы всему миру, что Баррес — царский шпион по имени Распутин!)

Дридзо резко отвечает в «Журналь дю пепль» от 14 мая; он пишет, что Ленин более известен в России, чем Гэд во Франции, и дает некоторые сведения из его биографии.

Ленина зовут Владимир Ульянов. Он вышел из православной, чисто русской семьи. Его брат был повешен в 1887 году за участие в заговоре против Александра III. — Свою жизнь борца он начал в 1890 году. В 1895 году он организовал вместе с Мартовым «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Под псевдонимом «Владимир Ильин» он написал книгу «Развитие капитализма в России». Он провел несколько лет в ссылке в Сибири; уехав за границу, он основал там вместе с Плехановым, Мартовым, Аксельродом, Верой Засулич, Потресовым газету «Искра». С 1903 года он вождь «большевизма» — крайнего течения в русском марксизме.

(стр. 118)

Из 21-й тетради (лето 1917 года)

Я не могу понять нынешнего бесстрастия немецких писателей, художников и издателей. В час, когда их отечество в опасности, когда их народ страдает от голода, они продолжают издавать свои фолианты, выпускать эстетские журналы, безразличные к современным событиям,

* Гюстав Эрве — французский политический деятель, ярый шовинист.

** Давид Ллойд-Джордж (1863—1945) — один из организаторов первой мировой войны, английский министр, лидер партии либералов.

*** Леонида Биссолати (1857—1920)—итальянский реакционный политический деятель.

целиком заполненные дискуссиями по вопросам искусства и полиграфическими проблемами.

Вот, быть может, самый раскошный из существующих в Европе журналов. Он выпущен издателем Генрихом Хохштимом в Берлине и называется «Marsyas». Директор его — Теодор Таггер. Журнал выходит каждые два месяца тиражом в 335 экз., из которых 35 экз. на японской бумаге «Империаль» и 300 экз.— на японской бумаге «Стратмор» («Империаль» — по 1500 марок).

— Журнал для вновь испеченных богачей! В числе сотрудников журнала — самые известные имена молодой Германии: писатели Гуго фон Гофмансталь, Генрих Манн, Карл Штернгейм, Р. Шикеле, Франц Верфель, Г. Зиммель, Леоп. фон Визе, Аннетта Кольб, Макс Брод и др.; художники Ганс Майд, Макс Пехштейн, Э. Гехель, Р. Гроссман, А. Кубин и др. — Все это, разумеется, очень хорошо, но растрачивать столько денег на эстетизм при такой всеобщей нищете — в этом есть нечто скандальное.

(стр. 9—10)

Я получил два номера (июнь и июль) весьма смелого американского анархиствующего журнала «The Masses», издающегося в Нью-Йорке (издатель Макс Истмэн). Этот журнал интересен как своими сатирическими рисунками, так и статьями. Одна из них, озаглавленная «Миф об американском изобилии», показывает, что пресловутое богатство Соединенных Штатов сосредоточено в руках небольшой кучки людей и что война углубила пропасть, которая отделяет бедняков от капиталистов. Статистическая таблица прибылей, полученных главнейшими промышленными компаниями в 1913 и в 1916 годах, устанавливает, что прибыли двадцати четырех самых больших североамериканских трестов поднялись на 500%...

(стр. 98)

Из 22-й тетради (лето — осень 1917 года)
(Из письма Тьерри Фору, 19 августа 1917 года)

...В настоящее время сплетается на земле братство человеческих душ. Эта хрупкая паутина, протянутая над сражениями, более крепка, чем сама сила, и ничто не сможет ее порвать; в конце концов она покроет собой весь земной шар. Сегодняшние бои будут не последними; но нужно, чтобы в боях будущего все братья объединились против сил прошлого.

(стр. 6)

Я отвечаю Жан-Ришару Блоку (1 сентября):

«Мой дорогой друг, у вас неистощимая энергия, если вы сумели так ее сохранить после 140 дней болезни! Я счастлив узнать, что вы вновь принялись за большой роман, который я знаю и которым восхищаюсь... Cedant arma togae! * Предположите, что Германия потерпела поражение, рухнула, — что тогда останется от трудов Штейнов **, Мольтке ***, Бисмарков? Воспоминания о развалинах.

Философы, музыканты и Гете — они одни останутся неприкосновенными, нерушимыми. Мысль — более прочный оплот, чем пушки. Артиллеристы, к вашим орудиям! Мой друг Жан-Ришар, к вашим произведениям!—То, что вы предчувствуете в отношении России ****, широко подтвер-

* „Пусть оружие уступит место тоге" (*лат.*).
** Штейн (1757—1831) — прусский государственный деятель.
*** Мольтке (старший) (1800—1891) — прусский фельдмаршал.
**** Ж. Р. Блок писал Р. Роллану: „Мы ощущаем ложь в тысячах ее оттенков. Мы чувствуем, что нам подсовывают лишь официальные сведения о Ленине, Горьком, **а также о многом другом**".

ждается регулярными сообщениями, которые мы получаем через Стокгольм. Вам остается сделать последнее открытие (и немедленно) — открытие Америки, подобно Колумбу. Я только что написал рецензию на два нью-йоркских журнала, свидетельствующих о том, что Новый Свет отличается от Старого лишь тем, что, будучи составлен в равных пропорциях из немцев и англичан, он содержит в себе природу обеих наций, а также пороки одной нации, помноженные на пороки другой (и их добродетели, надеюсь; но добродетель всегда видна меньше, особенно когда ее держат под замком). — Существует много слов, содержание которых придется впоследствии пересмотреть. Одно из таких слов — «демократия». Идеальный смысл прекрасен. Действительный смысл — обман. *Я не такой уж толстовец, каким кажусь. Толстовство было для меня в течение ряда лет лишь формой моей мысли, которую я таким образом мог выразить с наибольшей пользой и наименьшей опасностью для тех, кто меня читает и слушает. Людям, которые, как я, осознают свою ответственность, представляется морально невозможным печатать теперь целиком все то, что они думают. Я должен был ограничиться словами любви и братского единения, потому что это всегда хорошо, здорово и очищает. Но я таю в себе много пламенных мыслей, которым я не позволяю вырываться наружу, ибо они нашли бы слишком много пищи в опустошенных душах...*

(стр. 28—30)

Какою бы малочисленной и слабой ни была горстка смелых людей, отказывающихся участвовать в преступлении войны, они вызывают у тех неистовых безумцев, которым, однако, принадлежит вся власть, бешеный страх и ненависть. Эти безумцы не успокоятся, пока они не подавят последние голоса оппозиции. И все средства для них хороши: угроза, оскорбления, провокационные заговоры, полиция всего мира с ее наемными провокаторами и уголовными сыщиками. За последние три месяца по приказу, очевидно исходящему из Америки, все правительства лихорадочно трудятся над организацией заговоров, раскрытие которых позволило бы им опорочить и задушить независимых людей.

(стр. 65—66)

Из 24-й тетради (весна — лето 1918 года)

10 марта 1918 года (Отель Бирон)

(4-й год — 1322-й день войны)

Необычайно ранняя, удивительная весна. Начиная с середины января — великолепие света, золотистой нежности. (Никогда еще природа не была так празднична зимою и летом, как в этот год войны.) И зловещая ярость человечества, с каждым днем все более жестокая, брызжущая слюной, воющая, кусающая. Грубая ложь Германии, кромсающей свободную Россию. Япония, ринувшаяся на Европу по зову союзников. Европейская наука, которая изобретает отравляющие газы. Париж, подвергшийся бомбардировке. Лондон, подвергшийся бомбардировке. Неаполь, подвергшийся бомбардировке. Диктатура Клемансо, опирающаяся на рабски покорную Палату и на доносы «Аксьон франсез» *. Судебные процессы, в основе которых лежит клевета, месть, «государственная измена». — Вы, что придете после нас, считайте себя счастливыми! Жалейте нас! Не мы выбирали свое время!

(стр. 3)

11 мая. — Я знаю, что на моих друзей благотворно действует мое спокойствие среди этих катастроф. Причина такого спокойствия в том,

* „Аксьон франсэз" — крайне реакционная политическая группировка.

что еще задолго до того, как эти несчастья наступили, я видел, что они надвигаются, и заранее научился их переносить. — Я думал в последнее время об удивительной точности моих детских предвидений. Откуда взялась у меня эта способность?

Когда я приехал из провинции в Париж, мне было пятнадцать лет и я совсем не знал жизни: я был наивным, робким, одиноким ребенком, малоразвитым даже для своего возраста. Однако я вспоминаю о том страшном, гнетущем впечатлении, которое произвело на меня это первое соприкосновение с «цивилизацией» (ибо Кламси не мог считаться принадлежащим к «цивилизации» — там было грубоватое и равнодушное оцепенение; никто ничего не знал о жизни остального мира); в Париже (я тогда уже знал, что не в одном Париже, но вообще в больших городах, на вершинах европейской жизни) меня тотчас же поразили две вещи: с одной стороны, похотливость, выставляемая напоказ или скрываемая, в острой или в хронической форме; с другой — человеческая жестокость, покрытая слоем вежливости и утонченности. Она особенно поразила меня у интеллигенции, у королей парижского искусства. Я вспоминаю, что одним из моих первых литературных проектов был сатирический рассказ, в котором были бы выведены самые видные представители парижского литературного мира, самые большие скептики, диллетанты, самые жеманные. Я бросал внезапно этих людей на пустынный остров и видел, как они тотчас же превращались в скотов.— (Пожар, случившийся много позже в Благотворительном базаре, послужил мрачной иллюстрацией моих предвидений.) — Мои первые итальянские произведения, а именно *Бальони* и особенно *Осада Мантуи,* были проникнуты мыслью об умирающей цивилизации, о крушении старого мира, где всё ненавидит друг друга.— Другим предвидением, которое посетило меня в то время, было предвидение изгнания. Оно было особенно четким в первый год моих занятий в Эколь Нормаль. То было время победного шествия буланжизма. Буланже (которого я видел в Эколь Нормаль) был избран в Париже среди возбуждения, подобного возбуждению 17 брюмера. Ожидали, что он отправится в Елисейский дворец и прогонит Республику *. В то время как выкрики манифестантов раздавались ночью на улицах вокруг нашей Школы, мы собрались, пять или шесть друзей, осмелившихся подписать страстную декларацию против претендента в диктаторы (все остальные студенты, хотя большинство их были республиканцы, из осторожности отказались подписать ее, боясь себя компрометировать). То были Сюарес, Жорж Дюма, Жорж Миль, Гоклер и еще двое или трое. В нашем воображения вставало 2 декабря и утес на Гернсее **. Этот утес втайне соблазнял нас — Сюареса и меня. — Изгнание пришло. Но из маленькой группы друзей я один оказался к нему предназначенным.

Как же может меня затронуть то, что я вижу вокруг, если уже более тридцати лет назад я предчувствовал это? Как бы глубока ни была бездна, мой детский взгляд достиг ее дна. Я могу разбиться в ней. Это не будет неожиданностью.

(стр. 64—66)

Я пишу (2 мая) интернированному французскому солдату А. Фабру, который прислал мне этюд о Паскале и спросил моего совета:

---

* Буланже — французский генерал, политический авантюрист и демагог; в январе 1889 года пытался произвести государственный переворот, но, испугавшись ареста, бежал в Бельгию. Покончил жизнь самоубийством в 1891 году.

** 2 декабря 1851 года Луи-Бонапарт совершил государственный переворот. После бонапартистского переворота Виктор Гюго вынужден был удалиться в изгнание на английский остров Гернсей.

«...Я всегда страдал, я задыхался от узости горизонтов современной французской мысли. В течение тридцати лет я видел в этом для нее опасность истощения. С начала войны эта узость проявилась еще более подавляющим образом; она станет смертельной, если мы от нее не излечимся. Зло не ограничивается одной Францией, весь Запад страдает от него в большей или меньшей степени. Но зло это является особенно тяжким у нас, ибо положение обязывает. На протяжении веков мы держали подлинное интеллектуальное первенство на Западе; и если мы сдаем позиции — значит, и весь Запад сдает их. — Зло коренится в самом величии нашего прошлого. Мы почти всецело живем прошлым. Прекрасно, благочестиво, благотворно — хранить чистыми и живучими наши национальные источники, идейные традиции, созданные у нас веками гения. Но все это — при условии, что мы не замуруем себя заживо вместе со своими мертвецами. Наше прошлое, наши классики должны составить лишь часть нашей культурной почвы. Бесконечно распахивая ее — и только ее, — мы ее истощим (и, действительно, истощаем). Ни одна интеллектуальная верхушка в Европе не возделывает такого ограниченного поля, как наша.

Мы почти ничего не знаем о живой Германии, о живой Италии, ничего об огромном славянском мире, а он один в Европе дает сегодня новые формы искусства и мысли, ничего о таинственной и многотысячелетней Азии, которая, не пройдет и пятидесяти лет, как обхватит нас щупальцами своей силы и своего духа. — (Но мы не знаем даже средневековых, областных, народных богатств нашей Франции; мы даем себя загипнотизировать классикам периода от XVII по XIX век, лишь едва затрагивая средние века, которые, будучи гораздо более универсальными, чем последующие националистические времена, поддерживали общность жизни между литературами, искусствами, философиями всего известного тогда мира.) — Тщетно упорствовать и пытаться быть тем, чем был когда-то. Можно создать новое величие, но прошлое величие воскресить нельзя. Что бы мы теперь ни делали, центр мыслящего мира после войны уже не будет в Париже, равно как и в Лондоне или в Берлине. Ни один из этих городов не может претендовать на то, чтобы диктовать обществу будущего свои законы в области мысли. Им остается лишь выбрать между гордым одиночеством, — как то, что привело Испанию XVI века, блиставшую славой и гением, к длительной агонии, в которой она и пребывает с тех пор, — и умной и трудолюбивой скромностью, которая согласна непрестанно обновляться, непрестанно учиться и пытается понять, вобрать в себя и согласовать все новые силы, для того чтобы поставить их — и поставить самое себя — на службу человечеству.

Вы находитесь в наилучших условиях для того, чтобы способствовать этой работе по обогащению национального духа. Судя по тому, что вы мне писали, вы и ваша невеста владеете большинством европейских языков; а посредством немецкого, английского и русского вы можете приобщиться к мысли Азии. Ориентируйтесь на такое сравнительное изучение литературы и философии. Подготовляйте Францию к пониманию тех новых духовных сил, которые рано или поздно захлестнут ее, если она их не направит должным образом...»

(стр. 97)

Из 25-й тетради (лето 1918 года)

...Я разъясняю ему *, что именно потому, что я люблю свою страну, я страдаю, видя, как она гибнет из-за продолжения войны, и что торжество той или иной идеи — для меня — не может компенсировать гибели миллионов людей, принесенных ей в жертву. (стр. 3)

* Герману Фернау, немецкому журналисту.

Я не могу допустить, чтобы моим именем пользовались для высмеивания русских революционеров. Враг всякого насилия, я также враг насилий, совершаемых русскими революционерами; но я восхищаюсь верой и энергией этих людей; я вижу в них ту же закалку, что у самых великих народных диктаторов Конвента (при всех различиях в расах и в обстоятельствах). Можно их раздавить. Но они навсегда оставят след в истории. И рано или поздно за ними пойдут другие. (Это говорит историк, исходя не из своих симпатий, но из самой очевидности: из того, что он видит и предвидит.)

(стр. 28)

Ленин стал жертвой покушения в Петрограде, а большевистский комиссар по внутренним делам Урицкий убит (2 сентября). — Буржуазная и воинственная печать всей Европы тотчас публикует сообщение о *смерти Ленина.* И в своей швейцарской гостинице я вижу идиотскую радость, написанную на лицах. Одна молодая французская учительница (гувернантка в очень богатой парижской семье) кричит в коридорах, что эту новость нужно отпраздновать шампанским. Совершенно очевидно, что буржуазия всей Европы — всего мира, — как настроенная прогермански, так и симпатизирующая союзникам, испытывает самую глубокую ненависть (ибо ненависть эта рождена животным страхом) к русской революции! Все они трясутся за свой кошелек.

(стр. 95—96)

Из 26-й тетради (осень 1918 года)

Бешеный страх, который буржуазные правительства всей Европы, воюющей и нейтральной, испытывают перед большевизмом, окружил Россию китайской стеной. Ни одно русское сообщение большевистского происхождения не просачивается на Запад. Пропускаются лишь резкие статьи, обвиняющие большевиков, причем невозможно проверить достоверность фактов. Впрочем, не замечают того, что эта боязнь выслушать обе стороны вызывает самое сильное подозрение относительно правдивости наемных свидетелей и честности спора.

(стр. 97)

Из 27-й тетради (зима 1919 года)

16 января. — Этот несчастный народ, во имя которого *Либкнехт* и *Роза Люксембург* страдали и боролись всю свою жизнь, который они, ценою стольких оскорблений и преследований, непрестанно защищали от эксплуататоров и который они хотели спасти, убил их!

(стр. 3)

Посылая благодарность Вильгельму Герцогу * за то, что он прислал мне свое великолепное издание моего *Микеланджело,* «ценность которого удваивается от того, что оно датировано первыми днями немецкой революции... — прекрасный пример величия духа и спокойствия, сохраненных в эти эпические дни», я говорю, насколько «убийство Либкнехта и Розы Люксембург нас потрясло. История не забудет трагического ужаса этой катастрофы. Это двойное убийство станет в один ряд с убийством Жореса. Так неистовое безумие народов убило тех, кто хотел спасти эти два народа, кто хотел отомстить за них прожорливой войне». (20 января.)

(стр. 5)

15 марта. — Я получил наконец первые экземпляры *Кола Брюньона.* Не знаю, отмечал ли я здесь перипетии с печатанием этого произ-

* Немецкий публицист и издатель.

ведения. Законченное, отпечатанное, выправленное в гранках перед войной, оно оставалось четыре года в подвалах издательства «Оллендорф». В октябре-ноябре 1918 года мы решили его извлечь оттуда. Книга должна была появиться в конце декабря. Но, кроме материальных трудностей (нехватка бумаги и рабочих), нашлась семья парижских сутяг, по фамилии Брюньон, которая в январе воспротивилась использованию их фрукта * моим героем. Такая обидчивость объясняется политической враждебностью со стороны Брюньона, адвоката, сторонника «Аксьон франсэз» Леона Доде. Я бы и не посчитался с этим вздором; но мой издатель (очень слабый здоровьем) проявил слишком много боязливого внимания по отношению к смешным однофамильцам моего Кола; и мы потеряли весь январь на обмен шутовскими телеграммами, прежде чем пришли к решению проблемы. Я согласился в конечном итоге на то, чтобы добавить «е» в фамилии «Brugnon» (впрочем, такова собственно нивернская форма). Фамилия «Breugnon» фигурирует пока только на обложке и в предисловии к первому изданию; в тексте книги сохранилось «Brugnon», так как тираж был уже готов. И я очень хотел бы здесь установить, что подлинное имя — «Brugnon»; оно должно быть восстановлено впоследствии, в окончательных изданиях. Но трудности на этом не кончились. Кризис транспорта почти полностью прервал сообщение между издательством в Париже и его типографом Эриссе в Эврё. Посылки с последними листами застряли в пути и так оставались там полтора месяца. Пришлось в конце концов послать за ними грузовые автомобили.

(стр. 71—72)

Из 28-й тетради (15 апреля — 2 мая 1919 года)

Бойкот *Кола Брюньона,* организованный парижской печатью.

Мой издатель Эмбло («Оллендорф») пишет мне (2 апреля. Письмо, *задержанное на 17 дней цензурой,* тогда как все другие письма из Парижа прибывают теперь за 2—3 дня, пришло только 19-го):

«У меня вызывает глубокое отвращение то, что происходит по поводу *Кола Брюньона.* Я, конечно, ожидал сопротивления, но на этот раз — полный бойкот; даже просьба поместить в газетах клише с простым объявлением о публикации *Кола Брюньона* Ромен Роллана встретила *единодушный* отказ. Можно подумать, что достаточно газетам «Эко», «Тан», «Ле журналь» и др. напечатать хотя бы ваше имя, и они тотчас же потеряют всех своих подписчиков...»

Нужно отметить, что даже социалистическая пресса, газеты «Юманите», «Популер», «Журналь дю пёпль», где у меня есть друзья, словно сговорились и хранят осторожное молчание. По правде говоря, я не понимаю почему. Очень немногие независимые написали небольшие благоприятные статьи: Вайян-Кутюрье в «Ля верите», Гюстав Кан в «Л'эр», Женоль в «Нотр вуа».

(стр. 9)

Из 29-й тетради (май — июль 1919 года)

Мадемуазель Дюшен посетила вместе с Рубакиным (сыном Николая Р.) лагерь с 3000 русских, интернированных во Франции, в Компьенском лесу, потому что они отказались сражаться против большевиков. Эти люди образовали за оградой своего лагеря настоящее маленькое Советское государство. Всем там управляют Советы. Офицеры никогда не показываются, они боятся, что их могут оскорбить или убить. Эти русские голодают. Они имели бы возможность избавиться от голода,

* Игра слов: «brugnon» — по-французски означает персик.

если бы согласились работать вне лагеря. Но с тех пор, как их вероломно заставили дать свои подписи под декларацией в пользу Колчака, они ничему не доверяют и не хотят больше ничего подписывать. По отношению к ним действовали с гнусным вероломством. Несколько сот человек из числа тех несчастных, которые добились репатриации, были препровождены к Колчаку, и от них потребовали, чтобы они вступили в его армию. Они отказались, и их расстреляли.

Испытываешь смертельный стыд и горе, думая об отвратительных преступлениях, которыми наше правительство позорит нашу страну. Из русских сделали врагов Франции...

Эти пленные в Компьенском лесу, чтобы заглушить голод, соорудили театр и играют в нем различные пьесы, которые их воодушевляют. Многие из этих пьес — их собственные инсценировки русских романов. Например, *Мать* Горького. Они невероятно много читают, особенно серьезную литературу, научные книги — по экономике, агрономии и т. д.

(стр. 46—47)

ПИСЬМО ЖАН-РИШАРУ БЛОКУ

Вильнёв, воскресенье, 12 сентября [192]6 года.

Дорогой друг!

Благодарю вас за хорошее большое письмо — за этот стремительный поток! Ваше волнение тронуло меня. Как могли вы сомневаться, выражу ли я публично мои чувства к вам? Ведь я умею говорить о чем-то лишь тогда, когда я это люблю и восхищаюсь этим. Остальное предоставляю другим. Пусть мертвецы хоронят мертвецов! — А живых не так уж много. Как радостно встретить одного из них!

Вы стоите целого десятка живых. Вы бьете по всем мишеням. Берегитесь! Вы горите слишком сильным огнем. Я с тревогой смотрю, как вы еще вдобавок устаете от репетиций в театре. Было бы лучше, если бы этот лучезарный сентябрь вы провели среди полей. — Разумеется, я не собираюсь уезжать отсюда для того, чтобы увидеть мою «Игру» * (если ее будут играть) в картонных декорациях и с картонными актерами. Пока театр нашей мечты еще не появился — а у нас есть все шансы никогда его не увидеть (это напоминает Бразильскую оперу, для которой Вагнер писал своего «Тристана», — он мог бы с тем же успехом писать его для оперного театра на Луне), — самый прекрасный светильник — тот, который мы зажгли в самих себе. И который надо зажечь в других. Здоровая творческая жизнь.

Я вполне разделяю ваше мнение о классическом искусстве. Если классическое означает здоровую полноту и гармонию жизни, равновесие между ее силами, взятыми целиком и в их естественном порядке, то вне классического не может быть подлинного большого искусства и истинно великой жизни. Однако сейчас я противопоставляю классическое не «романтизму». Настоящий романтизм (романтизм «Бури и натиска») был кризисом роста, мощного и судорожного. Романтизм 1820 года был уже подражанием (что искупалось юношеской силой этих поэтов, красавцев и щеголей). Но современный романтизм всегда несет на себе печать трудолюбивого снобизма, который возводит в теорию свою нарочитую растрепанность и свои фальшивые бредни. Он исходит не из человеческой природы, не из внутренних побуждений, а из модных идей и причуд, псевдонаучных или псевдофилософских (вроде «подсознательного»

* «Игра любви и смерти» (1924) — пьеса Ромена Роллана из цикла *Драмы Революции*.

у Фрейда), которые этот романтизм используют хладнокровно, с великолепно-скучающим видом. Под тем предлогом, будто в душе есть подвалы (хоть бы уж извлекали оттуда доброе старое вино!), они пренебрегают солнцем — и дождем, ласковым дождем, омывающим прекрасное тело полей.

Вы же не пренебрегли ни солнцем, ни живыми телами в вашем «Дне в Рюфиске» *, который я прочел во время моей болезни и который считаю шедевром. Вероятно, «Год в Рюфиске» дал бы вам возможность обнаружить и другие стороны черного материка, и, быть может, они даже не соответствовали бы вашему первому впечатлению. Но первое впечатление позволяет постичь истину в целом, тогда как второе впечатление этого уже не дает. Ваш же взгляд — это луч прожектора ослепительной силы.

К удивлению моего врача, я совсем не устал после двухнедельной болезни кишечника. Ведь вы знаете, что я — существо парадоксальное. Такое сильное отравление, в конечном счете, совсем не отравило меня. У меня ясная голова и крепкие ноги. Освободившись от объемистого тома романа, только что отосланного мною издателю **, я снова чувствую себя свободным — со своими совсем новыми, чудесными мечтами. Я отведываю то одну из них, то другую; я влюбленно флиртую с ними до новой прочной связи.

До свидания, дорогой друг; вы напомнили мне об октябре 1924 года, и я сожалею, что вы не смогли опять совершить такое же бегство в Вильнёв. Никогда еще не было такой пышной осени. К несчастью, до самого октября страна наводнена делегатами Лиги наций, международных конгрессов.

Всем сердцем ваш

Ромен Роллан.

Великое множество посетителей индийцев. Кажется, вся индийская интеллигенция проезжает в этом году через Женеву.

(«Europe», 1955, № 109—110, p. 160—161)

ИЗ ПИСЕМ К ГОРЬКОМУ

30 июля 1935 года

Мой дорогой друг!

Хотя мое тело снова находится в привычной обстановке Альп, Лемана и моего крохотного садика с большим старым ореховым деревом, мой дух остался у вас, рядом с вами; он находится напротив вас, за столом, он смотрит на вас, и хотя он не понимает языка, на котором вы говорите, он с нежностью читает в вашем добром сердечном взгляде. Насколько дороже вы мне стали с тех пор, как я с вами встретился! Я даже не говорю о тех словах, которыми мы обменивались благодаря искусному посредничеству Марии Павловны ***; но мы заглянули в самые интимные глубины жизни друг друга — и это нас так сблизило.

Благодарю за вашу дружбу. Она согревает мне сердце. Мы храним свет прекрасных дней в Горках. Нет, мы сказали друг другу не слова прощания. Я рассчитываю, что мы вновь увидимся и, может быть, на этот раз мы сможем вместе совершить поездку по Волге, чего теперь мне не позволила усталость.

---

* «Первый день в Рюфиске» — очерк Жан-Ришара Блока (1925). Рюфиск — порт во французской Западной Африке, близ Дакара.

** «Мать и сын» — третья книга романа Ромена Роллана «Очарованная душа».

*** Мария Павловна — жена Ромена Роллана.

Я пишу вам, все еще не вполне оправившись после обратного путешествия по железной дороге, но в общем я чувствую себя значительно лучше, чем я мог надеяться, когда я выезжал из Вильнёва. Этим я обязан всем добрым заботам, которыми я был окружен.

Почти никто из моих знакомых во Франции, как и в Швейцарии (за исключением тех, кому я написал), не знает — или делает вид, что не знает, — что я был в СССР. Газеты *(кроме «Юманите»)* хранили по этому поводу абсолютное и осторожное — как по заказу — молчание. Вообще я был поражен той бездной молчания, которая, начиная от польской границы (и еще более — от австрийской), отделяет Запад от СССР. Все, что происходит в могучем мире 160 или 170 миллионов людей, — находится по другую сторону барьера, словно не существуя. Большие французские газеты полны всякого вздора: светские новости, происшествия, велосипедные гонки и т. д. ...Лишь время от времени «Ле матэн» и подобные ей газеты распространяют устрашающие слухи «о казнях и о голоде в СССР» (даже Красной Армии больше нечего есть!..). Старые кретины! Но, несмотря на их усилия, народ и мелкая буржуазия (у меня после возвращения было несколько неожиданных тому примеров) очень хорошо знают, что там, в СССР, нет безработицы. И они с горечью думают о своем собственном положении, которое из месяца в месяц безнадежно ухудшается.

В Вене я узнал, что 50—60 австрийских врачей хотели было принять участие в Международном съезде, который состоится в апреле месяце в СССР; но боязнь репрессий, которые им грозят по возвращении домой, помешает, вероятно, большинству из них отправиться на съезд. Буржуазные государства тупо упорствуют в желании держать свою интеллигенцию под замком. Они доказывают этим лишь свой страх и слабость.

Чудесно принадлежать, как вы, к великому народу, который идет во главе человечества. Я счастлив, что могу его увидеть и прикоснуться к нему. И у меня уже нет желания сказать: Nunc dimittis... *. Никогда еще жизнь не была мне так дорога.

Я обнимаю вас, мой дорогой друг. Передайте наш горячий привет вашей семье, детям — и друзьям, которые вас окружают. Нам кажется, что сейчас и мы находимся в их числе.

Ваш друг, любящий вас

Ромен Роллан.

11 февраля 1936 года

Дорогой друг!

Из всех приветствий, которые я получил к моей годовщине, ваше приветствие, такое горячее, такое прекрасное, нам более всего пришлось по сердцу.

И от всей души я благодарю вас за него.

Я еще до сих пор оглушен всеми этими посланиями, полученными мною, и этим множеством друзей, известных мне и неизвестных, чьи мысли, как птицы, слетаясь со всех сторон горизонта, кружились вокруг маленькой виллы у озера Леман. У меня не было такого чувства, что все они были адресованы именно мне. И я искал: «Кому же это?» Еще по сей день я не совсем убежден, что дело идет о моей старой жизни... Но нет, конечно, нет! Дело идет о юной жизни нового мира, с которой мы отождествили нашу жизнь. И чествуя одну, они чествуют тем самым другую — свою собственную. Это — великая мечта человечества, которую

* «Ныне отпущаеши» (*лат.*).

мы все, миллионы людей, хотим воплотить и воплотим в действительность.

Как вы сами можете понять, именно из СССР я получил больше всего «любви» (я с полным правом могу произнести это слово: ее дыхание было так горячо, что оно могло бы растопить снег!..).

Столько писем от простых людей, которых никогда не видел, никогда не увижу — и все же они ближе, чем родные! Многие из них наивно повторяют: «Но почему же, Ромен Роллан, вы не живете у нас?» (Они даже готовы сказать: не только в СССР, но в том самом месте, где живут они...) «Вы наш. Вы с нами...»

Но больше всего меня поразило, что *другая страна* меня позвала и сказала: «Нет, ты мой...»

И это та страна, где я родился! Ведь она впервые предъявляет на меня права таким тоном!

Народное празднество в Париже 31 января в мою честь приняло такие размеры и такой размах, что были поражены даже сами организаторы.

Впервые у нас (второй раз, если считать похороны Барбюса) народ Парижа показал, что он сердцем и умом — с писателями.

Кастовые перегородки сломаны.

И это — действительно нечто новое. Я был здесь всего лишь поводом для мощного события, которое подготовлялось в течение двух лет, с того времени, как французские интеллигенты решили наконец участвовать в борьбе масс и организовали единый фронт против общего врага.

Как бы то ни было, я пожал на этом вечере (а я услышал лишь дальний отголосок его) все то, что я посеял когда-то, веря в народ Парижа, которому я посвятил свое *14 июля* тридцать лет тому назад!

И это мне доставило больше радости, чем признание моих французских собратьев.

Теперь я хотел бы написать несколько произведений, которые уже давно волнуют меня. Но нелегко урвать хоть немного духовного спокойствия в то время, как меня постоянно осаждают просьбами и призывами. Очень уставший, я отправился дней на десять немного отдохнуть в клинике, в горах у Монтрё.

Но как только я вновь спущусь в виллу «Ольга», меня опять захлестнет волна писем и дел.

Я надеюсь, что Крым принес вам пользу и ваши легкие и сердце окрепли.

Обнимаю вас и шлю вам свои самые нежные мысли. Прошу передать привет от меня вашей очаровательной невестке, если она с вами.

Ромен Роллан.

(«La Nouvelle Critique». Eté 1950. Numéro hors série, p. 38 — 40)

ИЗ ПИСЕМ К ЭЛИ ВАЛАКУ *

Везеле, 1 марта 1940 года

Благодарю за добрую память, *дорогой Валак.* Мы тоже не забыли вашего веселого посещения в Троицын день, в прошлом году.

С тех пор мы никуда не выезжали из Везеле — мое плохое здоровье противится этому как только может. Лучший врач для меня, как это было всю мою жизнь, — работа. Я пишу для лучших времен.

В наше же время слово бессильно; главное — надо быть смелым и терпеливым, и всем вместе вести борьбу против гитлеризма, до победы

* Эли Валак (1921—1942) — молодой парижский рабочий-коммунист, поэт. Участник движения Сопротивления, Валак был схвачен и расстрелян гитлеровцами.

над ним. Ибо если он не будет побежден, все погибнет, все, что мы любим и чтим: наша Франция, наши свободы и наши великие надежды. Гитлер должен быть побежден.

Сердечно жму вашу руку

Ромен Роллан.

Везеле 25 мая 1940 года

Дорогой Валак,

нам, право, не повезло!.. Через три дня после того, как вы были проездом в Везеле, 15 мая, французские консулы в Швейцарии посоветовали мне выехать оттуда в течение суток: следующей ночью ожидалось вторжение. Мы вернулись, так и не сделав там ничего, что мы хотели. Но кто сейчас делает то, что хочет?

Все силы Франции устремлены к одной цели. Не будем падать духом и будем надеяться!

Как меня тронуло ваше письмо и письмо вашей сестры! Я спрашиваю себя, чем я заслужил такую привязанность... Теперь, когда я приближаюсь к концу моей жизни, самое дорогое для меня — мысль, что эта жизнь была нужна и до сих пор нужна молодежи Франции. Пусть же моя жизнь продолжает давать вам свет и тепло и тогда, когда я вас покину!

Сердечно ваш

Ромен Роллан.

Среда, 12 февраля 1941 года

Дорогой Эли Валак,

спасибо за ваше письмо. Если вы писали в Швейцарию — значит, вы не получили моего письма, где я вам говорил, что с самого начала оккупации я никуда не выезжал из нашего дома в Везеле.

Мы лично не пострадали. Но мы заперты здесь, и с этим приходится мириться. Я нахожу поддержку в своей работе, которую я никогда не прекращал. Я написал много томов воспоминаний о моей юности, теперь продолжаю мои труды о Бетховене. Разумеется, я не буду ничего публиковать, пока в стране не восстановится нормальная жизнь. Я, впрочем, часто встречал больше понимания и симпатии к Кристофу и к Кола у иных посетителей-оккупантов, чем в некоем известном вам курортном городе на водах *.

Вам лучше будет пока не приезжать и пореже писать. Надо только быть терпеливым и верить в будущее. Вам повезло — ваше будущее будет долгим. У меня же лишь сердце молодое, и мое будущее — это будущее других. Я довольствуюсь этим. Я привык жить на несколько десятков лет — а то и веков — вперед. Мне не надо при этом спешить и надрываться: человечество ползет как улитка (это все же лучше, чем пятиться как рак!) E pur si muove! (И все-таки движется!..)

Всем сердцем с вами, с вашими родными и вашими друзьями.

(Lettres de Romain Rolland à un Combattant de la Résistance. Paris. 1947)

Перевод и примечания *М. Ваксмахера.*

---

* Ромен Роллан имеет здесь в виду курортный городок Виши, где во время гитлеровской оккупации находилось «правительство» Петэна. Слово «Виши» стало синонимом национального предательства.

УОЛТ УИТМЕН

СТИХОТВОРЕНИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА

В июле 1955 года исполняется 100 лет со дня первого выхода в свет сборника стихов Уитмена «Листья травы» — одной из бессмертных книг мировой литературы.

Страстным жизнеутверждением, гимном радости бытия и в то же время пламенным призывом к борьбе за свободу является эта книга, рожденная в канун гражданской войны в Америке 1861—1865 годов. «Свобода! Пусть другие не верят в тебя, но я верю в тебя до конца»,— писал Уитмен, называя себя «верным поэтом каждого бунтовщика во всем мире».

Уитмен воспевал человека-труженика — лесоруба, фермера, отвергнутого обществом негра-раба; в лирическом образе поэта, слившегося с простыми людьми Америки, Уитмен воплотил народную мечту о братстве и товариществе людей. О пафосе творчества поэта-демократа ярко говорил А. Луначарский, написавший небольшой этюд об Уитмене в первые дни после победы Великой Октябрьской революции. Идеалы Уитмена, писал Луначарский, противоположны собственническому индивидуализму буржуазной демократии. «Мощь и грандиозная красота уитменизма заключается в противоположном такой демократии начале — в коммунизме, в коллективизме. Слияние человеков. Равенство не песчинок, а равенство братских сил, объединенных сотрудничеством и, следовательно, дружбой и любовью... Уитмен — человек с раскрытым сердцем. Таких будет много, когда упадут стенки одиночных камер в тюрьме эгоизма и собственничества... Человек-коллективист — бессмертен. Только индивид смертен. Такова основная идея Уитмена. Кто этого не понимает, тот и Уитмена не понимает» *.

Новый строй мыслей и чувств поэта, мечтавшего о том, чтобы вывести поэзию из «ухоженных цветников» в широкий мир «Природы», из салонов — к народу, требовал особых художественных средств. Уитмен был поэтом-новатором. Он не соблюдал традиционных строгих стихотворных размеров, в его стихах мало рифмованных строк; Уитмен широко вводит в поэзию разговорную и политическую лексику, для его стихов характерны ораторские интонации.

В годы гражданской войны Уитмен призывал американский народ смести господство рабовладельческой олигархии, он внушал народу веру в победу над силами реакции. После гражданской войны Уитмен стал говорить по-новому о своем долге демократа: «После того как была достигнута победа, новые задачи выдвигаются на первый план. Я не вижу более высокого долга для подлинных демократов Соединенных Штатов, чем разоблачение шаткости и продажности демократии». Этим идеям Уитмен посвящает прежде всего свою публицистику. Один из лучших образцов ее — книга «Демократические дали», хорошо известная советскому читателю.

В сегодняшней Америке передовые люди чтят память великого народного поэта, бережно и любовно относятся к его творческому наследству. О значении поэзии Уитмена в современной борьбе против сил реакции говорят и лучшие американские писатели и деятели рабочего движения. Прогрессивная критика посвящает Уитмену публицистические статьи и монографические исследования. Традиции Уитмена живы для всех тех честных американцев, кому дороги интересы народа.

Ниже публикуются произведения Уитмена, не переводившиеся на русский язык: ряд стихотворений из книги «Листья травы», а также некоторые отрывки из статей и заметок Уитмена, раскрывающие его взгляды на задачи поэзии.

---

* А. Луначарский, «Уитмен и демократия» в книге Уолт Уитмен. Избранные стихотворения. М.—Л., 1932.

У берегов голубого Онтарио

(1856)

(Из поэмы)

Посторонитесь, Штаты!
Дорогу мне — простому обыкновенному человеку, человеку прежде всего.

Уплатите мне отработанное мною,
Дайте петь песни о великой Идее, а все остальное
возьмите себе.
Я любил землю, солнце, зверей, я презирал богатство,
Я делился со всеми, кто бы ни попросил, заботился об увечных
и неразумных,
отдавал свой заработок другим,
Ненавидел тиранов; спорил, не считаясь с богом; терпеливо, терпимо
относился к людям, не сгибал голову ни перед чем
известным иль неизвестным,
Дружил с неучеными мужественными людьми, и с юнцами,
и с матерями семейств,
Читал эти листья себе на вольном воздухе, проверял их
на деревьях, звездах, реке,
Проходил мимо всего, что оскорбляло мою душу
или пачкало мое тело,
Хотел лишь того для себя, чего для других добивался.
Спешил в лазареты, где товарищей находил из всех Штатов
(Сколько солдат, умирая, склоняли голову на эту грудь,
Скольких кормила эта рука, этот голос ободрил,
Скольких к жизни вернули — этот голос, эта рука);
И, никого не отвергнув, откликаясь на все,
Охотно я подожду, чтобы поняли меня и оценили как надо.

Скажи, Мать, разве не был я верен заветам твоим?
Разве образ твой исказил я в жизни своей и в делах?

О глухой, грубый голос мятежного моря!

(1883)

О глухой, грубый голос мятежного моря!
Днем и ночью брожу, вслушиваясь в твой шорох, в удары прибоя,
Стараюсь понять странный смысл твоих слов
(Здесь я просто стремлюсь передать их) —
И табуны белогривых коней, что несутся на берег,
И широкую улыбку покрытого солнечной рябью лица,
И хмурое раздумье, а за ним бешенство ураганов,
И неукротимость, своеволье, причуды;
Как ты ни велик, океан, твои обильные слезы — о вечном,
недостижимом
(Что может еще возвеличить тебя, как не великие схватки,
обиды и пораженья),—
Твое огромное одиночество — ты его вечно ищешь и не находишь:

Наверно, что-то отнято у тебя, и попранной вольности голос
все звучит и звучит яростно, не слабея,
Твое сердце, как большое сердце планеты, закованное бьется,
ярясь в твоих буруна́х,
И широкий разбег, и срыв, и нехватает дыханья,
И размеренный шелест волн по пескам — шипенье змеи,
И дикие взрывы хохота — далекое ры́канье льва
(Ты грохочешь, взывая к неба немой глухоте,— но теперь
наконец-то, доверчиво изливаешь
Обиды свои, наконец-то, другу в призрачной ночной тишине).
Последняя и первая исповедь планеты,
Возникающая, рвущаяся из глубин твоей души!
Эту повесть об извечной, всеобъемлющей страсти
Ты родной поверяешь душе!

Гордая музыка бури

(1868)

(Из поэмы)

Гордая музыка бури,
Шторм, что, завывая, мчится по просторам прерий,
Глухой шум верхушек деревьев — ветер в горах,
Смутно встающие образы — вы, незримые оркестры,
Вы, призрачные голоса говорливых инструментов,
Вкладывающие в ритмы природы языки всех народов земли:
Вы, мощные аккорды, достойные великих творцов, — вы, хоры,
Вы, зыбкие, неистовые священные пляски — оттуда с Востока,
Ты, приглушенный рокот реки, рев низвергающихся водопадов,
Вы, далекие звуки канонады и топот коней на галопе,
И эхо лагерей, перекличка сигнальных рожков —
Вы, что теснитесь в полуночной тьме одинокой спальни,
Где лежу я без сил и без сна. —
Почему вы неотступно звучите в моих ушах?

Перевод с английского
Ивана Кашкина

(ИЗ СТАТЬИ «ПОЭЗИЯ В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКЕ — ШЕКСПИР — БУДУЩЕЕ», 1881 г.)

Как это ни удивительно, высшим мерилом народа является его поэзия. Наличие ее или отсутствие — то и другое одинаково знаменательно. Это — единственное мерило sine qua non *, так же как цветок розы или лилии, распускающийся на стебле, как спелый плод — яблоко или персик — для дерева (будь у него хоть самый стройный ствол и самая пышная крона). Ни одну страну, включая и Американскую республику, нельзя назвать подлинно великой страной, пока в ней не распустились цветы первоклассной, самобытной поэзии. Никакие подделки их не заменят.

И хотя не существует, повидимому, общего представления о том, какие эстетические критерии соответствуют современному состоянию и намечающимся путям Нового Света, хотя нет еще и общей потребно-

* Необходимое (*лат.*).

сти в таких критериях, а может быть, никто о них и не задумывается,— я убежден, что до тех пор, пока у нашей страны не будет собственных, неоспоримых мастеров в области высокого искусства, до тех пор она, при всех своих замечательных достижениях политического, географического, экономического и даже интеллектуального порядка, будет представлять собой все более развитое и работоспособное тело (пусть даже мозг), почти или вовсе лишенное души. Как ни прикрашивать печальную истину, как ни маскировать ее убедительными на первый взгляд словами, опровержениями, объяснениями, проницательный взор неизбежно увидит эту пустоту, этот зияющий пробел. Ибо сокровенный смысл и цель наших Штатов — не только создание новой политической системы и обеспечение миллионов материальными благами, но, что важнее, создание новой демократической социологии и художественной литературы на уровне новой науки и нового времени. Если последнее не осуществится в Соединенных Штатах — а только это и может спаять их воедино, — то и от первого будет мало проку.

* * *

Самые серьезные пороки наших поэтов — это духовная робость, отсутствие чувства реальности и подлинного патриотизма, а также своеобразное эстетическое заболевание, которое один мой знакомый, большой чудак, называет «манией красивости». «Неумеренное увлечение красотой и искусством, — говорит Шарль Бодлер, — доводит людей до чудовищных эксцессов. У человека, одержимого жадностью к прекрасному, атрофируется чувство истины и справедливости. Это нездоровая страсть, эстетический недуг, разъедающий нравственные устои, подобно раку».

Разумеется, наши многочисленные стихотворцы тоже делают полезное дело — в своем роде. За примерами недалеко ходить. Повсюду, где собираются светские люди, найдутся не лишенные способностей, сговорчивые человечки («общество» просто не могло бы обойтись без них), вполне пригодные для выполнения определенных обязанностей — сварить глинтвейн, починить сломанные очки, решить, подавать ли на стол сначала херес, а потом тушеных угрей или сначала тушеных угрей, а потом херес, устроить в гостиной у миссис А. Б. живые картины, в которых будут монах, еврей, влюбленный, Пэк, Просперо, Калибан и прочий необходимый ассортимент, — словом, приспособлять и отдавать свои скромные таланты на службу ближнему. Но в дни подлинных кризисов, великих бедствий и великих порывов — физических или духовных — такие люди совершенно бесполезны.

В общепринятом понятии поэт — некая одалиска мужского пола. Он поет или разыгрывает на рояле какие-то изысканные пьесы, делится чужими воспоминаниями или до позднего часа развлекает людей в комнатах, пропитанных запахом модных духов. Я не помню, чтобы за последние десять лет в печати хоть раз появились простые, здоровые, вселяющие бодрость стихи. Не так давно в новых номерах трех ежемесячных журналов были напечатаны стихи наших ведущих поэтов, и во всех этих стихах главная тема (трактованная вполне серьезно) — это горькая участь приятной молодой женщины, которой достался в мужья не богач, а бедняк!

* * *

Областью поэзии всегда будет не внешний мир, но внутренний; не макрокосм, а микрокосм; не Природа, а Человек. Я еще не говорил о том, как необходимо, чтобы у нас появилось племя великих бардов, которые

могли бы высоко поднять перед всей страной вечные, оздоровляющие образцы, бесстрашно выйти на бой с алчностью, несправедливостью, неистребимым коварством и тиранией во всех ее видах (по-моему, в стране, которая в других отношениях уже достигла определенного развития, это и есть назначение первоклассных поэтов); в свое время и в других условиях это делали и древнееврейские псалмопевцы, и римлянин Ювенал, и, уж конечно, певцы древней Индии и британские друиды). Долг подлинно великого поэта — противодействовать страшной угрозе, уже нависшей над Америкой; угроза эта — сплошная продажность в политике, наша хваленая религия — на самом деле маска из воска и кружев, — а в целом — самое вредное, отвратительное, что может появиться на земле: огромное, разнородное общество, разжиревшее от изобилия денег, товаров, деловых авантюр, развитое и в чисто интеллектуальном отношении, но совершенно лишенное здоровой моральной и эстетической основы, которая важнее всех на свете денег и интеллектуальных ценностей.

Неужели это только моя мечта, что в будущем у нас возникнет на западе, юге, востоке, севере могучее, спокойное племя таких поэтов, разных, но единых в душе, — не только самых совершенных поэтов, но и новых, великих пророков, более великих, чем в Иудее, и более страстных, которые выйдут на бой с этим злом и пронзят его, как луч света пронзает мрак?

(ИЗ ЗАМЕТОК ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ)

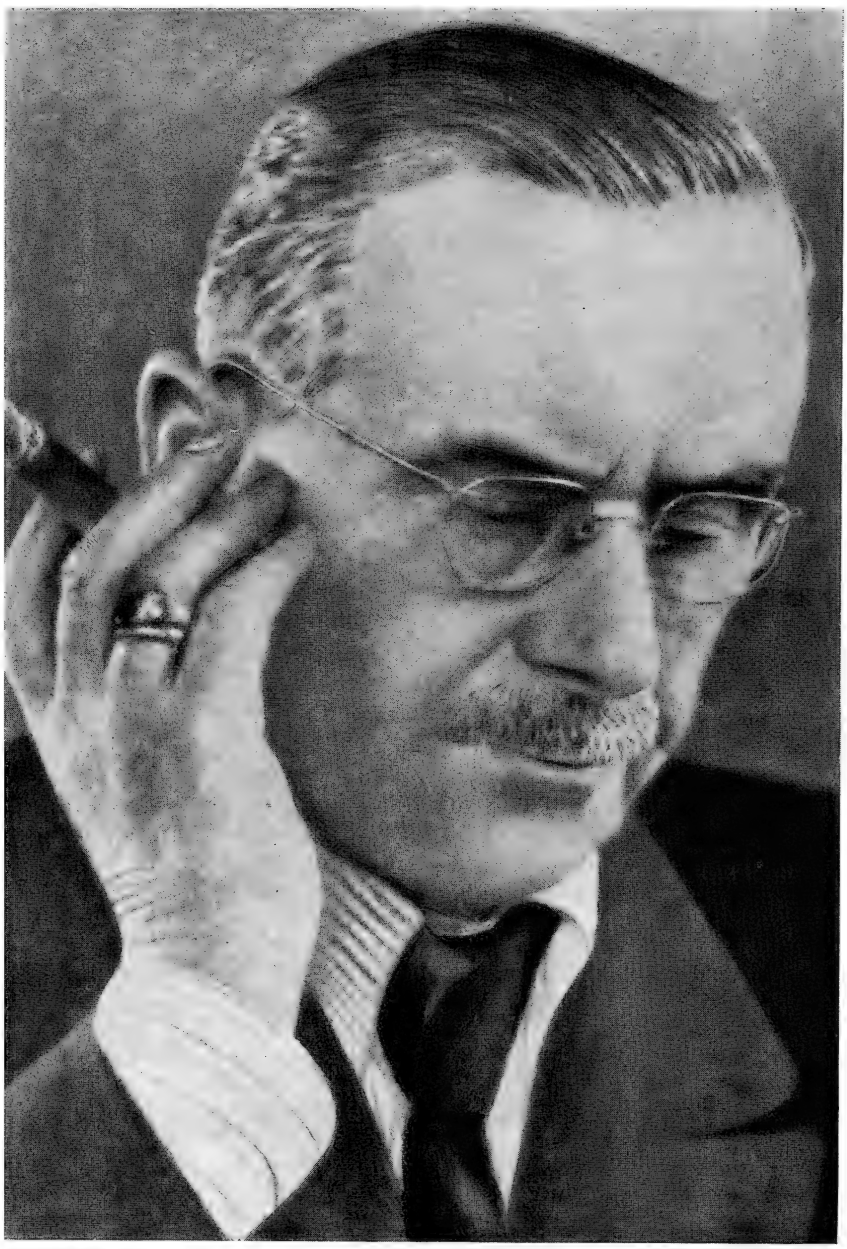
Должен признаться, что хотя я глубоко почитаю Человечество, Народ, но когда я писал свои *Листья травы,* я меньше всего думал о «публике» — во всяком случае, в ее нынешнем образе. Такое утверждение может показаться странным в устах демократа, но я убежден, что ни одна поэма, свободная, самобытная, крылатая или хотя бы притязающая на эти достоинства, не может быть создана писателем, который прежде всего думает о публике или спрашивает себя, как отнесется к его творению признанная литература, сегодняшние авторитеты.

Если я и искал образца, то этим образцом служили мне не ухоженные цветники, а Природа. Я знаю, что в известном смысле цветник — тоже Природа, но приходилось выбирать — дать то и другое я не мог. Кроме того, цветников в поэзии предостаточно, Природы же (я имею в виду и букву ее и дух, ее божественную сущность) — очень мало, а вернее, и вовсе нет.

Хоть я и далеко не достиг своей цели, но безусловно стремился к самому высокому, самому лучшему, и порой мне кажется, что стремление это (при всей его дерзости) — самое ценное, что есть в моих книгах. Я не заботился о том, чтобы угождать эстетическим или интеллектуальным вкусам, но вот если бы удалось пробудить способность к самопроявлению, которая дремлет в каждой душе! Если бы только сладить с этим рычагом!

Из физического и конкретного — только из них и в них — рождается духовное и героическое.

Вероятно, я забыл сказать о многом из того, что относится к этому очерку, — возможно, очень нужные, важные вещи. Но все вместе взятое — стихи, предисловие и прочее — это лишь крошечное отверстие в театральном занавесе, «глазок», через который актеры смотрят в зрительный зал, это всего один взгляд, короткий, живой и честный.



ТОМАС МАНН

Конст. Федин

ТОМАС МАНН

(К восьмидесятилетию со дня рождения)

Томас Манн — эпик в высшем значении слова: свой труд писателя он воспринимает и рассматривает как призвание поэта.

В известной своей речи о Гёте он возражает против различия между писательством и поэзией, называя такое разграничение «бесплодной критической манией». Он поднимает голос против этой «мании», и хорошо видно, насколько дорого ему искусство прозы и какое именно писательство считает он неотделимым от поэзии.

Даже свою «идиллию» — «Песнь о ребенке», написанную гекзаметром, он начинает дискуссией с французами, традиционно проводящими черту между поэтом-«стихотворцем» и писателем-«автором». Для Томаса Манна такой черты не существует: проза для него та же поэзия, если это проза художника, и с гордостью он говорит о ней, как о своем «благородном оружии в битве за мир».

...я мнить себя в праве
Равным иному певцу по достоинству
силы и знанья.
Ибо *сознаньем* полна и осмыслена
совестью * проза:
Совестью сердца и совестью чуткого,
тонкого слуха.

Никто, пожалуй, из современных прозаиков не говорил так много и так страстно о романе, не посвятил себя столь долгим раздумьям о нем, как Томас Манн. Его определения романа настолько широки, что иногда кажется — они обнимают собою мыслимые свойства всех литературных жанров. Не раз, однако, он выделяет одну из особенностей романа — его «аналитическую интеллектуальность», и нельзя не видеть, что эта особенность ярко присуща творчеству Томаса Манна. Именно она наделила эпические его произведения тем критицизмом, который, словно ножом, взрезал плотно слежавшийся уклад старых Будденброков и нынешних их наследников.

Самосознание романиста, место его в современном обществе, назначение поэта и роль искусства в наши дни — эта тема многосторонне исследуется писателем, перекочевывая из его прозы в статьи и обратно, отыскивая себе воплощение в образах, и становится отточенным инструментом для раскрытия несравненно более обширного мира, нежели искусство, — всего мира буржуазной цивилизации.

По существу тема поэта и есть подспудная и — мне кажется — заветная тема Томаса Манна. Но так как он смотрит на современность глазами реалиста, то огромное для него содержание понятия «поэт» сталкивается с действительностью и вступает с нею в жестокий конфликт. Этот конфликт перерастает собственно борьбу поэта за свое место в обществе, превращается в новую, более емкую тему для художника, толкает к познанию самого буржуазного общества, к его разоблачению и, наконец, к протесту против его строя.

В Томасе Манне современная художественная литература обладает тончайшим мастером критического реализма. Он является не только продолжателем традиции великих представителей этого течения, но стоит в их ряду. Логика развития его личности художника, пришедшего из недр немецкого бюргерства, привела его в искусстве к тому, что он должен был сделать предметом этого искусства логику развития самого бюргерства. В центре всех проблем, которых касается Томас Манн, стоит непрестанно влекущая его к себе проблема личности и общества. Взаимоотношение этих сил чаще всего изображается им как коллизия, но побудительным мотивом изображения всегда остается жажда гармонии между личностью и обществом, жажда раз-

* Курсив автора. — *К. Ф.*

вязки противоречий двух извечно спорящих начал старого мира.

Было бы неверно и нескромно перед лицом Томаса Манна сказать, что в своих эпических произведениях и философских поисках он находил окончательное решение проблем, которые рассматривал как главные. Но ведь далеко не все важнейшие вопросы, поднятые художниками критического реализма за время его истории, доведены были до разрешения.

Дорога Томаса Манна — художника, публициста, искателя, поэта — никогда не была спокойной, тенистой, располагающей мысль к примиренности с жизнью, какова она есть. Он спорил с действительностью, спорил с собою, и в этих спорах один и тот же предмет находил иногда одновременно и утверждение и отрицание. Это была борьба — борьба с действительностью и с самим собою, насколько действительность, отраженная в самом себе, преодолевалась и продолжала жить.

Примеров внутреннего спора, который ведет с собою Томас Манн, касаясь, скажем, проблем индивидуального и социального плана в их столкновении, можно отыскать много. Вот один, взятый из открытого письма специалистам-врачам, нападавшим в печати на роман «Волшебная гора».

Удивленный и оскорбленный враждебным отношением части врачей к его книге, Томас Манн выступает против упреков, что будто бы он «оклеветал медицину и врачебное сословие». Он разъясняет свое понимание «духа медицины» — «гуманистической науки, которая называется медициной» и о которой он говорит, что «ее целью остается здоровье и человечность, ее целью остается восстановление человеческой идеи во всей ее чистоте».

Очевидно, писатель защищает роман как произведение по своему духу и смыслу глубоко социальное. Он прямо так и говорит: «На переднем плане «Волшебной горы» — критика социальной среды...» Он говорит, что считает правильной, вполне оправданной, даже заслуживающей одобрения художественную критику, которой он в своем романе подвергает «реальное общественное явление».

Однако он здесь же признает, что критикует эту реальность «между прочим», что подлинные мотивы его писательства — «весьма греховно-индивидуалистического, а именно метафизического, морального, педагогического порядка, короче говоря, порядка «внутреннего мира», — как повсюду, так и в «Волшебной горе»... «Он заявляет в тех же строках: «...я отнюдь не питаю пристрастия к социальной критике...»

Такого рода внутренняя борьба в публицистике, как еще больше в прозе Томаса Манна, прорывается, я сказал бы, из подпочвы его душевной жизни. Субъективный мир художника, стремящийся замкнуть себя от общественных противоречий, непрерывно испытывает их давление, и чем дальше исторически развертывается путь писателя, тем эти столкновения делаются сильнее.

Долгие этапы художественной жизни Томаса Манна окрашивались его восприятием литературы как особого поприща, отличного и от политической борьбы, и от политической публицистики. Но грузный, безжалостный ход мировой и — прежде всего — европейской истории делает слишком трудным, даже уже невозможным для искусства сохранение нейтралитета, хотя художник и мечтал бы — как сказал Томас Манн — «опровергая одну несправедливость, не впадать в другую».

В тридцатые годы Томас Манн должен был принять большое решение и принял его: он покинул Германию нацистов.

Как писателю, всеми корнями своего бытия сросшемуся с литературой, Томасу Манну естественно выражать себя посредством связи явлений жизни и литературы. Так в эти годы эмиграции появилось его «Письмо к редактору Neue Züricher Zeitung», прозвучавшее подобно манифесту о немецкой литературе времен гитлеровских книжных костров.

Томас Манн оставил в этом письме заявления, одинаково показательные для поэта и гражданина, потрясенного политическими событиями у себя на родине. Здесь, говоря о могучих прозаических свойствах романа, которые делают его «тем, чем он является в нашу эпоху — представительствующим литературным видом искусства», он с горечью признает, что эта новейшая проза — эпопея, роман, — едва ли не прежде других искусств принуждена была «бежать от социальных и государственных отношений» гитлеровской Германии. Здесь, утверждая, что и поэты-лирики тоже должны были оставить родину, попираемую фашизмом, он приводит имена Берта Брехта и Иоганнеса Бехера в противовес предста-

вителям так называемого «чистого стихотворения», которые невозмутимо, в прекрасном забвении о делах мирских, процветали и при нацистах. Сколько презрительной иронии заключено здесь, в мимолетной строке, написанной по поводу этого термина — «чистое стихотворение»: «...чистое, поскольку оно держится в приятном отдалении от общественных и политических проблем»...

Да, в эти черные годы восприятие литературы получило у Томаса Манна новую окраску. За два десятилетия до того в прекрасной поэтической статье о Шамиссо он назвал Генриха Гейне гениальным, что, конечно, было продиктовано объективностью, потому что тогда, как и позже, Томас Манн считал, что поэзия не может быть политической, а Гейне весь пронизан политикой. И вот эта же объективность побудила Томаса Манна, превыше всего и страстно любящего поэзию, сказать, что в обстоятельствах господства фашизма он допускает, что политическая борьба «куда важнее, достойнее, плодотворнее, чем всяческая поэзия».

Эта, казалось бы, неожиданная и дерзкая для Томаса Манна формула была не столько страшна приверженцам аполитичного искусства, сколько политике нацизма: поэт, требовавший от критики одной «художественной справедливости», свободной от злобы дня, питал теперь своей независимой справедливой критикой политическую борьбу с нацистами.

Необыкновенно близко принимая к сердцу судьбу Германии, во всем наполненный ее жизнью, Томас Манн сделал выбор, требуемый от немца историческим днем его родины, сделал выбор бесспорный, во всяком случае, в негативном плане, — отвергнув германский нацизм и последовательно оставаясь антифашистом.

Если вглядеться в главное дело его большой жизни — в его эпическое богатство, в его прозу, то надо признать, что Томас Манн с полным основанием говорит о преимущественной своей склонности к теме «внутреннего мира» героев. Там, где социальные мотивы явственно теряют свою роль общих картин и, выступая из плоскости фона, требуют анализа наравне с личностью — и там этот анализ преломлен внутренним миром сознания, чувств и ощущений героев романа. Вся конструкция эпоса Томаса Манна создается так, что несущими устоями произведений является духовная и душевная жизнь личности героя с ее философией, моралью, с ее интеллектуальностью и впечатлительностью.

Наиболее деятельную часть энергии своего таланта Томас Манн отдает в романе психологии людей искусства. Все его музыканты, художники, писатели, композиторы, начиная с маленького Ганно в «Будденброках», кончая Адрианом Леверкюном в «Докторе Фаустусе»,— все они превращаются как бы в психологический символ некоего единого художника, которого его изобретатель и (трудно от этого отказаться!), может быть, его первообраз — Томас Манн — ставит то в одни, то в другие исторические условия.

В самом деле, вряд ли довольствовался бы Томас Манн на протяжении полувекового творчества только изобретением новых и новых модуляций немецкого типа художника, если бы его не захватывало желание одушевить создаваемых им героев своими личными переживаниями и мыслями поэта. Перекличка идей воображаемых художников в прозе с идеями реального художника в публицистике Томаса Манна подтверждает такое допущение. Родство между автором героев-художников и этими героями проявляется во множестве мотивов философского, психологического содержания и едва ли не больше всего там, где Томас Манн касается проблемы соотношения эстетики с этикой.

Мне кажется, это соотношение решается как нераздельность связи между эстетикой и этикой, по крайней мере — с полной ясностью в художественной публицистике Томаса Манна, и подтверждением тому служит недавно переведенная у нас статья его о Чехове, написанная по поводу пятидесятилетия со дня смерти великого писателя.

Я нахожу в этой статье особую музыкальную стройность и — что важнее — сердечное волнение, вызванное близким и почитаемым писателем, заставившим в общении с образами былой русской действительности как бы заново перечувствовать то, что еще продолжает переживать Томас Манн, соприкасаясь ежечасно с миром современного Запада. В то же время это превосходная работа художника о художнике, написанная с любовью, с проникновением в умный, красиво-простой мир того Чехова, который останется одним из самых

мечтательных и самых трезвых русских писателей и, по словам Томаса Манна, искусство которого «принадлежит ко всему самому сильному и самому лучшему в европейской литературе».

Какою писать жизнь? — вот вопрос, волнующий Томаса Манна за перечитыванием Чехова. Изображать ли жизнь лишь затем, чтобы показать такою, как она есть, или надо нащупать, отыскать и средствами поэта хотя бы наметить в мечте, какою она должна быть? Этот вопрос о нравственной задаче искусства, о цели бесконечного труда художника, о его долге перед обществом. Чехов решил для себя эту задачу не сразу, и Томас Манн идет следом за его поисками решения, все время как будто сравнивая его работу со своим личным опытом художника и стремясь к обобщениям. Он останавливается на высказывании одного биографа Чехова о связи между достигнутым мастерством формы Чехова и возросшей морально-критической реакцией его на действительность и приходит к выводу, что эта «связь между этикой и эстетикой» придает трудолюбию искусства «достоинство, смысл и полезность». Именно тут, по мысли Томаса Манна, кроются истоки любви Чехова к труду как первооснове всей культуры.

Говоря о пережитых Чеховым сомнениях в смысле и цели работы художника времен царской России, Томас Манн высказывает глубоко скорбное признание, что эти сомнения связаны не только с теми временами. По его мнению, подобные условия, при которых существует непроходимая пропасть между правдой и реальной действительностью, были тогда, существуют и теперь,— «и ныне у Чехова есть братья по душевным мучениям, чувствующие себя нехорошо, несмотря на свою славу, оттого что им приходится забавлять гибнущий мир, не представляя себе, как ему дать хоть каплю спасительной истины...»

Статья о Чехове по своей грусти производит впечатление родственной близости Томаса Манна былой российской интеллигенции, настроения которой так полно отражены Чеховым. Это все еще мучительный вопрос — «Что делать?» И, однако, статья имеет ценнейшее значение для писателя, всю жизнь занятого проблемами искусства. *Несмотря* на то, что поэт не всегда способен дать миру хотя бы «каплю спасительной истины», Томас Манн признает нравственным долгом к этому вечно стремиться, в надежде «подготовить мир к жизни лучшей, более красивой и соответствующей разуму», — лозунг, пересказывающий мечту Чехова.

Томасу Манну всегда была очень дорога литература русских классиков. Думаю, объяснением этому служит не только их великолепное искусство реализма, но также богатство проблем этического ряда, не переставших вдохновлять наших писателей на протяжении всего XIX века, когда на русскую литературу обратились взоры Запада и Востока. Льва Толстого он причислил к своим «боготворимым» созидателям эпоса и не раз посвящал ему восторженные выступления. В одном из недавних писем, которое мне стало известно по счастливому случаю, он говорит, что романы Гончарова — «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» — он читал в юности с воодушевлением и они стали для него «частью того большого поучительного переживания, которое носит имя — русская литература».

Позволю себе привести факт из того же письма, являющегося ответом одному немецкому литератору, который описал Томасу Манну свою поездку по Советскому Союзу. Путешественник встретился на донском пароходе с русским машинистом и, беседуя с ним о литературе, услышал от него одобрительные отзывы о Томасе Манне. Нельзя было, конечно, удержаться, чтобы не передать Томасу Манну такой интересный эпизод.

«Слышать издалека свое имя из уст машиниста донского парохода, — отвечает Томас Манн, — какой странный сон! Разумеется, это была только сердечная вежливость. Вы назвали имя знаменитого русского писателя *, и он деликатно назвал в ответ немецкому путешественнику немецкое имя, которое довелось ему слышать или попалось ему на глаза. Наверно, это и все. Но это все-таки кое-что».

Да, конечно, кое-что. Но это «кое-что» очень велико. Оно означает не просто известность писателя Томаса Манна в Советском Союзе. Оно означает, что Томас Манн читается у нас массами людей, что это — реальность, которой не знает современный Запад, потому что ему незнакома интелли-

---

* В письме не приводится имя писателя, упомянутое в беседе с машинистом. — *К. Ф.*

генция, пришедшая снизу, из народа, до революции столь далекого от книг, предназначавшихся для интеллигенции старой, оторванной от народа. Если Томас Манн верит, что Лев Толстой, Гончаров, Чехов и другие русские классики, воодушевлявшие его в юности и любимые им целую жизнь, читаются теперь всем советским народом (а я не сомневаюсь, что он верит), то почему он становится скептиком, услышав, что наш народный читатель знает его имя, и если уж знает, то будто бы единственно потому, что оно «попадается на глаза»?

Означает ли такой скепсис Томаса Манна лишь сознание, что его произведения слишком сложны? Но, во-первых, они не все одинаково сложны, а, во-вторых, разве тончайшая проза Чехова или монументальные эпопеи Льва Толстого не сложны? И, тем не менее, потребность в нашем народе читать классиков не может быть удовлетворена самой продуктивной работой издательств. Можно, впрочем, согласиться с Томасом Манном, что это сон — сон западноевропейского писателя, с грустью наблюдающего, как падает на Западе число той интеллигенции, которая в былое время составляла оплот глубокой художественной литературы. Пришла пора создавать нового читателя, умножать его число, расширять круг, вводить в него своих собственных «пароходных машинистов». Этот новый читатель вольет новые силы, новый оптимизм в художников Запада, подарит их уверенностью в работе ради жизни лучшей, более красивой и разумной.

Я согласился бы также с Томасом Манном в том, что он известен у нас не одним читателям его книг, но и тем, кому довелось только услышать его имя — имя защитника культуры от варварства, мира — от угрозы войны. И мне хочется добавить, что чем больше людей слышат *это* его имя, тем больше рук тянется к его книгам.

Огромный путь, полный труда и вдохновения художника, пройден большим эпиком Германии Томасом Манном. И в свои восемьдесят лет он продолжает этот путь борьбы поэта за все лучшее, что есть в культуре Германии, за процветание своего народа в мирных, демократических условиях труда.

«Совестью сердца и совестью чуткого, тонкого слуха» он помогает этому великому делу.

Н. Федоренко

ТВОРЧЕСТВО ЛУ СИНЯ

В исторической битве китайского народа за национальное и социальное раскрепощение, свободу и независимость важная и почетная роль принадлежит революционной литературе Китая. Она помогла китайскому народу, вдохновляя его в тяжелой борьбе, содействуя его успехам и победам.

Среди революционных художников слова в Китае Лу Синю принадлежит особое место: «Лу Синь,— отмечает Мао Цзэ-дун,— был кормчим культурной революции в Китае. Он был не только великим писателем, но и великим мыслителем и великим революционером... Направление Лу Синя — это направление новой культуры китайского народа» *.

Государственное издательство художественной литературы подготовило издание четырехтомного собрания сочинений великого писателя китайского народа. В таком полном виде, во всем многообразии своего литературного творчества на русском языке Лу Синь появляется впервые. Нынешнее четырехтомное издание произведений, составленное на основе китайского двадцатитомного собрания сочинений писателя, является наиболее полным из зарубежных изданий Лу Синя.

В настоящее время в свет вышли первые два тома избранных сочинений Лу Синя. В первом томе этого издания собраны художественные произведения, созданные писателем в период 1918—1934 годов. Во втором томе даются многочисленные публицистические статьи Лу Синя, написанные за время 1919—1936 годов.

Передача своеобразия лусиневской писательской манеры, его языковых и стилистических особенностей — задача многосложная. Однако ее разрешение искупает все траты ума, сердца и времени.

Необходимо отдать должное китаеведам, переводчикам и литераторам, вложившим много сил и труда в переводы и издания на русском языке произведений великого китайского художника Лу Синя. Среди участников этого коллективного труда следует назвать имена переводчиков В. Колоколова, В. Панасюка, В. Петрова, Л. Позднеевой, А. Рогачева, Вл. Рогова, Л. Эйдлина, много лет работающих над изучением и популяризацией в Советском Союзе творчества Лу Синя. Необходимо также отметить квалифицированную работу коллектива литературных и редакционных сотрудников Издательства художественной литературы.

1.

Лу Синь родился в 1881 году в уездном городке Шаосине провинции Чжэцзян в семье Чжоу. Отец его был человеком образованным, мать происходила из простой деревенской семьи. Настоящая фамилия и имя писателя — Чжоу Шу-жэнь. Лу Синь — литературный псевдоним, в основу которого положена фамилия матери — Лу.

Восемнадцати лет Лу Синь был принят в Мореходное училище в Нанкине, но через полгода оставил его и поступил в Горножелезнодорожное училище. Здесь юноша с огромным интересом и необыкновенным усердием овладевает знаниями в области естественных и технических наук. Вскоре

* Мао Цзэ-дун, Избранные произведения, т. 3, М., 1953, стр. 256.

Лу Синь в числе лучших учащихся был направлен в Японию для продолжения образования. Однако в Японии Лу Синь отказался от усовершенствования в области технических наук и начал изучать медицину.

Первые шаги в литературе Лу Синь делает еще в 1903 году: он пишет статьи для журнала «Прибой Чжэцзяна», занимается переводами. Вскоре выходят два сборника Лу Синя «Иностранные рассказы», в которые вошли переводы произведений В. Гаршина и других русских писателей.

В статье «Как я начал писать рассказы» Лу Синь говорит: «Я стремился с помощью художественной литературы изменить общество... не решаясь писать сам, все внимание я уделял переводам для ознакомления Китая с иностранной литературой, особенно с произведениями угнетенных народов... Я искал произведения, призывающие к борьбе. Эти поиски привели меня, разумеется, к литературе Восточной Европы. Больше всего читал я авторов русских, польских и писателей балканских стран».

Поиски литературы, зовущей к борьбе и непримиримости, приводят Лу Синя к изучению А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, А. М. Горького, к произведениям А. Мицкевича, Ш. Петефи.

В 1909—1911 годах Лу Синь занимается педагогической деятельностью в Ханчжоу, Шаосине и других городах, а затем после свержения маньчжурской монархии и создания революционного правительства в Нанкине работает в министерстве просвещения, редактирует «Историю династии Хань», составляет «Сборник сочинений Цзи Кана», издает связанные с историей родных мест писателя сборник «Легенды округа Куйцзи», изучает буддийскую литературу, коллекционирует и исследует древние надписи на бронзе и камне.

Мировоззрение и творческий метод Лу Синя, основоположника новейшей литературы Китая, складывались и развивались прежде всего под воздействием самой жизни. Писатель понимал, что нужно создавать действительно жизненные, свежие и правдивые произведения. Подлинно боевая деятельность Лу Синя на литературном фронте начинается накануне крупнейшего в истории Китая антифеодального и антиимпериалистического, в первую очередь антияпонского, «движения 4 мая» 1919 года.

Творческий путь Лу Синя отражает постепенное его приближение к идеям марксизма-ленинизма. В ранние годы писатель верил, что общество путем постепенного прогресса должно прийти от тьмы к свету, что людям удастся разрушить строй, основанный на эксплуатации человека человеком и создать светлый и счастливый мир. В последующие годы благодаря изучению им истории социальной борьбы, законов общественного развития, знакомству с историческим материализмом Лу Синю стало ясно, какой класс общества осужден на гибель и какому классу принадлежит будущее.

Лу Синь прошел путь от революционного демократа, боровшегося за освобождение китайцев от гнета маньчжур, до решительного сторонника социализма, глубоко убежденного в том, что «будущее принадлежит лишь поднимающемуся пролетариату». Октябрьская революция сыграла решающую роль в формировании сознания Лу Синя. По признанию самого писателя, раньше он видел разложение старого общества и мечтал о наступлении «нового» общества, но не знал, каким будет это «новое», не знал, будет ли оно хорошим. «Только после Октябрьской революции, — говорил Лу Синь, — я узнал, что творцом нового общества является пролетариат».

Известный китайский литератор, один из организаторов Коммунистической партии Китая, Цюй Цю-бо отмечает, что для Лу Синя до «движения 4 мая» 1919 года были еще характерны взгляды сторонника теории эволюции и индивидуализма. Конечно, его индивидуализм, указывает Цюй Цю-бо, представляет собой буржуазные иллюзии интеллигенции. В Китае того времени рабочий класс еще не стал могущественной, осознавшей себя политической силой, а крестьянские массы в деревне были способны лишь на стихийную борьбу.

Уже во время «движения 4 мая» Лу Синь, выступая с позиций революционной демократии, в своих художественных произведениях и публицистических работах показал себя последовательным борцом, не дающим пощады врагу. Последующие годы окончательно подтвердили непримиримость борьбы Лу Синя против сил реакции, последовательность избранного им пути. Лу Синь сумел увидеть «социальное здание в целом», понять всю важность освободительной роли пролетариата и уверенно прийти в новый, революционный лагерь.

В годы китайской революции 1924—1927 годов Лу Синь выступает в первых шеренгах прогрессивной профессуры и студенчества. Несмотря на то, что Лу Синь был занесен в черный список лиц, подлежащих аресту, он бесстрашно продолжал борьбу, скрываясь временами у надежных друзей и меняя свое местожительство. В 1927 году Лу Синь приезжает в революционный центр того времени — Кантон. Здесь он работает деканом литературного факультета университета имени Сунь Ятсена и одновременно читает курс лекций по китайской литературе.

Когда в конце 1927 года китайская революция потерпела временное поражение, когда буржуазия предала дело революции и Чан Кай-ши совершил контрреволюционный переворот, Лу Синь отказался от работы в Кантонском университете и переехал в Шанхай, где до конца своих дней продолжал борьбу против мрачных сил реакции и гоминдановского деспотизма.

В 1930 году в Шанхае создается «Лига левых писателей Китая», которая становится основной руководящей организацией прогрессивных литературных кругов. Эту Лигу возглавляет Лу Синь, ставший признанным руководителем революционной литературы Китая. Вокруг Лу Синя сплачивается литературная общественность, преданная делу национального и социального освобождения китайского народа. Умер Лу Синь 19 октября 1936 года.

2.

Собрание сочинений открывается рассказом «Дневник сумасшедшего» — первым известным художественным произведением Лу Синя. Этот рассказ, написанный в 1918 году, звучит как беспощадный приговор человеконенавистнической своре власть имущих, кровожадным тиранам, жестоко топтавшим душу простых людей Китая.

В этом замечательном рассказе выражены размышления писателя о печальной участи китайского народа, находившегося под гнетом властителей-феодалов. И уже в этом первом произведении писателя зримо проявились черты яркой творческой индивидуальности Лу Синя как мастера короткого рассказа, глубокого по мыслям и щедрого на раздумье.

Рассказом «Дневник сумасшедшего», написанным, как отмечает Лу Синь, под влиянием «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя, открылась новая страница в истории китайской литературы. Впервые за многие столетия писатель не свысока, а как равный, как представитель самого народа заговорил со своим народом необыкновенно взволнованно, с огромной силой социального протеста. Свои мысли и чувства он выражал не традиционным языком древних канонов, далеким и не понятным народу, а живым, звучным, подлинно народным языком. Свежестью, новаторством повеяло в литературе Китая, где веками господствовала затхлая атмосфера обветшалых догм конфуцианства и феодализма.

С первого же дня своего выхода в свет художественные произведения Лу Синя обратили на себя всеобщее внимание читателей и вызвали необыкновенный интерес. Литературная критика единодушно признала, что в литературу Китая пришел большой новатор — певец тяжкой жизни трудового народа, мастер глубокого и острого народного языка.

Первый том избранных произведений Лу Синя включает прекрасные образцы высокой художественной прозы, отражающие творческую зрелость писателя.

Со страниц этих произведений писатель говорит о назначении своего творчества, о принадлежности его дарования к могучему дереву народной мудрости.

Рассказы и повести Лу Синя, в которых отображено национальное своеобразие жизни китайского народа, наглядно показывают разнообразие и богатство красок, которыми так мастерски владеет Лу Синь, эмоциональную напряженность рассказа, подлинную правду жизни.

Подвергая беспощадной критике царивший в его время общественный порядок, Лу Синь не ограничивался лишь констатацией фактов. Писатель зовет к борьбе против мрачных сил феодализма и милитаризма.

В 1923 году вышел сборник рассказов Лу Синя под названием «Клич», в который вошли получившие широкую известность произведения писателя, созданные в период 1918—1922 годов: «Дневник сумасшедшего», «Подлинная история А-Кью», «Кун И-цзи», «Снадобье», «Родное село», «Маленькое происшествие», «Весенний праздник» и другие. Выход в свет этой книги явился событием в литературной жизни Китая. В сборнике «Клич» Лу Синь выступил как гнев-

ный обличитель мира феодализма с его порабощением человека, «свинцовыми мерзостями», невежеством и предрассудками. Вместе с тем в этих рассказах проявилось проникновенное сочувствие писателя угнетенному народу, горькой доле трудового крестьянства старого Китая.

В таких произведениях Лу Синя, как «Подлинная история А-Кью», «Кун И-цзи», «Снадобье», «Маленькое происшествие» и др., читатель с удовлетворением находил не наваждения и чудеса, изображавшиеся в повестях и романах средневекового Китая, а жизнь обыкновенных людей.

В этих небольших рассказах все до мелочей открывает суровую и неумолимую правду тяжкой жизни народа. Вместе с героями произведения, вместе с автором читатель проникается теми же идеями, тем же гневом и ненавистью. Легко поэтому понять широкую популярность произведений Лу Синя, корни художественного творчества которого органически связаны с чувствами и чаяниями народа.

Художественную задачу — создать оригинальное соединение разнообразных выражений, образов и оборотов, наполнить новый современный стиль глубоким идейным содержанием и выразительностью, придать ему силу красноречия и в то же время национальной китайской характерности,— эту задачу Лу Синь блестяще выполнил в своих произведениях.

В повести «Подлинная история А-Кью», самом крупном и значительном произведении писателя, вышедшего в свет в 1921 году, судьба героя развертывается на фоне революции 1911 года. На живом примере китайской деревни Вэйчжуан художник правдиво и ярко показал процесс разорения деревни, голод и нищету крестьян, невыносимые условия эксплуатации и гнета, произвол и самоуправство чиновничества и местной знати — все то, что характеризует собой упадок феодальной социальной системы. Эта повесть — вместе с тем убийственная сатира на буржуазно-демократическую революцию 1911 года, которая «погибла в зародыше», поскольку в тот период пролетариат еще не принимал сознательного участия в революции.

Лу Синь дал необычайно тонкий психологический анализ людей, стоящих на низшей социальной ступени. В собирательном типе бедняка А-Кью Лу Синю удалось воплотить различные пороки, созданные прописными истинами конфуцианства, воспитывавшими рабскую покорность, столь характерную для феодального общества старого Китая. Образ А-Кью является огромной творческой удачей Лу Синя. Писатель нашел такую форму сатирического заострения, которая не противоречила естественности и простоте его реализма. Сквозь тонкую ткань сатиры вырисовываются контуры большой социальной трагедии. Высмеивая и критикуя А-Кью, Лу Синь отнюдь не проявляет равнодушие к судьбе своего несчастного героя; напротив, он относится к нему с сочувствием, как к жертве порабощающей идеологии господствующих классов. Он надеется, что наступит день, когда миллионы тружеников Китая выдвинут подлинных борцов за свое освобождение — сознательных и свободных от гнета прошлого, людей новой формации, коммунистов.

Оценивая эту мысль Лу Синя теперь, после победы народной революции в Китае, можно сказать, что уже тогда он правильно показывал основное противоречие в китайском обществе — противоречие между помещичьей собственностью на землю и бесправием крестьян, которые ее обрабатывают. Уже тогда Лу Синь смело ставил вопрос о главном: основная проблема жизни китайского народа — это проблема земли, проблема ликвидации помещичьего режима. Его художественные произведения являлись как бы прологом к тем великим преобразованиям, свидетелями которых в настоящее время мы являемся.

И в наши дни, участвуя в проведении земельной реформы, многие работники учились и учатся по произведениям Лу Синя правильно оценивать социальные отношения в деревне.

В 1926 году в период подъема китайской революции на юге страны выходит в свет второй сборник рассказов писателя под названием «Блуждания», в котором объединены рассказы 1924—1925 годов. Как и в сборнике «Клич», Лу Синь продолжает в сборнике «Блуждания» правдивое изображение китайской действительности, выступая с обличительных позиций бесстрашного борца против социального зла, ненавистных писателю реакционных сил феодализма. Перед читателем открывается галерея портретов различных представителей китайского общества. Героиня рассказа «Моленье о счастье» — тетушка Сян-линь,

честная и безропотная труженица, оказывается к старости ненужной своим хозяевам, изгоняется из дома Лу, где она всю жизнь была домашней рабыней, на улицу, чтобы разделить горькую участь голодных и нищих. Герой рассказа «В кабачке» Люй-Вэй-фу — это человек, которого идиотизм старого мира сделал пассивным и безразличным, подорвал веру в собственные силы. В рассказах «Счастливая семья», «Мыло», «Одинокий» Лу Синь создает яркие запоминающиеся фигуры людей, разных по своей социальной принадлежности и складу характера, наделенных лишь им присущими, индивидуальными чертами, но с единой судьбой — обездоленных, несчастных и униженных.

В 1927 году в свет выходит сборник Лу Синя «Дикие травы», в котором объединены созданные писателем стихотворения в прозе. В этой книге Лу Синь делится с читателем наблюдениями чуткого и проницательного художника, думами о настоящем и грядущем дне своего народа, обличает невежество и косность, лицемерие и трусость, с глубокой проникновенностью повествует о возвышенных стремлениях человека.

Лу Синь был искренним и верным другом Советского Союза. В Советском государстве Лу Синь справедливо видел воплощение лучших стремлений передового человечества, олицетворение самого смелого, самого революционного, о чем когда-либо мечтали величайшие гении человечества, осуществление всепобеждающих идей марксизма-ленинизма.

Лу Синь неустанно боролся против наветов и клеветы, возводившихся на Советский Союз реакционерами всех мастей; он с жаром защищал СССР от выпадов врагов, обрушивался на всех тех, кто пытался очернить родину социализма: «Мы,— говорил Лу Синь в 1932 году,— боремся против нападения на Советский Союз. Мы расправимся со всяким дьяволом, который попытается напасть на Советский Союз, несмотря ни на какую маскировку и ухищрения наших врагов подделаться под поборников справедливости».

Классическая русская и советская литература оказала огромное влияние на творчество Лу Синя, выразившееся не только в тематике, построении сюжета и типах, но и в идейной близости его творчества к русской и советской литературе, в остром разоблачении «мерзостей жизни», в силе протеста и борьбы против эксплуататорского строя во имя создания нового, лучшего общественного порядка.

Лу Синю принадлежат переводы книг М. Горького, М. Шолохова, А. Фадеева, Д. Фурманова, Л. Сейфуллиной и других. В 1932 году Лу Синь выпустил сборник рассказов двадцати советских авторов, значительная часть которых переведена самим Лу Синем. Он подготовил целую плеяду переводчиков, благодаря которым советская художественная литература стала хорошо известна в Китае. Лу Синь переводил также и теоретические и критические работы различных авторов. Он перевел ряд искусствоведческих работ А. В. Луначарского и Г. В. Плеханова. Он первый познакомил китайскую общественность с резолюцией ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», сыгравшей важную роль в развитии и формировании передовой китайской литературы.

Призывая учиться у Советского Союза, Лу Синь исходил из того, что искусство, национальное по форме, должно быть понятно народным массам, тесно связано с ними, отражать жизнь народа и воспитывать народ. Для своего времени и для своего народа Лу Синь выполнил работу, аналогичную той, какую выполнил у нас великий Горький. Его творчество было выражением чувств и сознания китайского народа. Его произведения помогали и будут помогать строить новое общество, новую жизнь, создавать новую культуру.

В своей статье «Чехов на Востоке» Го Мо-жо, указывая на общность реалистических черт у Чехова и Лу Синя, отмечает: «То, что творческая работа Лу Синя протекала спустя более чем тридцать лет после смерти Чехова, позволило ему собственными глазами увидеть победу Октябрьской революции в СССР и подъем прогрессивных сил в Китае. Ненужной оказалась дистанция в «двести лет»: светлая перспектива наступила значительно раньше... Завтра наступило сегодня. То, что Чехов еще не мог громко, во всеуслышание сказать, выразили Лу Синь и Горький» *.

Для Лу Синя, как и для Горького, литература была трибуной беспощадного об-

* Го Мо-жо, Избранное. Государственное издательство художественной литературы М., 1953, стр. 343.

личения несправедливости и пороков общественного строя. Лу Синь призывал: «...решительно и неустанно бороться против старого общества, старых сил...» и «...достойно ценить то подлинно новое и здоровое, которому принадлежит будущее».

Трудно переоценить вклад Лу Синя в создание нового литературного языка, основанного на живой народной речи. Лу Синь является его основоположником; он постоянно подчеркивал, что феодальная аристократия создала свой культ искусства, свои обычаи и воззрения, которые так же отличались от обычаев и воззрений большинства населения, как привилегии господствовавших классов от обязанностей и прав простого народа. Писать художественные произведения или статьи на языке «простолюдинов» считалось крайней степенью невежества, вульгарности. Заслуга Лу Синя именно в том, что он был первым среди восставших против средневековой схоластики. Лу Синь один из первых широко распахнул двери художественного творчества перед живой речью своей эпохи, т. е. перед разговорной речью, наиболее гибкой в семантическом отношении.

У Лу Синя своя оригинальная манера образного мышления и письма, свои приемы изображения жизни. Внимание писателя приковано к темным сторонам действительности. Он стремится изобразить жизнь в своей манере вдумчивого, правдивого, смелого художника. Он не идет избитым путем и находит свою особую форму — рассказ и краткую заметку. При этом кисть художника он часто меняет на перо публициста.

При чтении таких произведений Лу Синя, как «Дневник сумасшедшего», «Кун И-цзи», «Снадобье», «Завтра», «Сельский праздник», «Маленькое происшествие», «Буря», «Родное село», «Подлинная история А-Кью», «Весенний праздник», обращает на себя внимание предельный лаконизм и простота, умение двумя-тремя штрихами охарактеризовать обстановку, наметить главные черты героя. Важнейшей чертой этих произведений является то, что от мелких бытовых штрихов автор с необыкновенной естественностью переходит к высоким идейным обобщениям. Примером может служить рассказ «Родное село», где Лу Синь делится с читателями мыслями и чувствами человека, возвращающегося в родные места, с которыми он расстался двадцать лет назад.

Это повесть о тяжелом, беспросветном быте китайского крестьянства, повесть, читать которую надо внимательно и вдумчиво. В ней и глубокое страдание, и скрытая сила народа, хотя еще закрепощенного, еще в ярме, но постепенно начинающего сознавать эту несправедливость и стремящегося разогнуть свою спину и освободиться от вековечного гнета.

Логическая ясность синтаксиса достигается Лу Синем не насилием над формой, а подбором простых оборотов, рельефно воспроизводящих ход мысли. Для него обычны короткие и строго организованные предложения. Это — проза писателя, умеющего кристаллизовать чувство, мысли, образ в емкое, прозрачное слово; и это проза реалиста, точного психолога и безошибочного наблюдателя людей и вещей.

«Если я чувствую, что написанное читается с трудом,— говорил он далее,— то перерабатываю до тех пор, пока не станет читаться легко... Не люблю выдуманных слов, которые понимаю только сам, или даже и сам не понимаю... То, что можно сократить, я сокращаю. Не заставляю себя писать, когда не пишется...».

Было бы, однако, неправильным богатейшее и сложнейшее языковое наследие Лу Синя сводить только к защите простоты и народности в языке. Лу Синь был знатоком античной культуры; в совершенстве владея литературой и языком древнего Китая, он умел говорить не только языком пословиц и сказок, но и языком высокой и сложной мысли.

Утверждая новый, живой язык в художественной литературе, Лу Синь не разрушал национального китайского языка, он лишь отсекал устаревшую фразеологию и архаизмы, искусственно поддерживавшиеся аристократией, и щедро черпал слова из живой народной речи. Просторечие, живая народная и даже простонародная речь еще ярче и свободнее выступали в сказе и диалоге. Здесь экспрессия речи, формы обращения с собеседником становились непринужденными, свободными от традиционной церемонии и кодекса чести, даже в тех случаях, когда действующие лица изображались в обстановке древнего быта.

Задачей передового реалистического искусства является создание положительного образа человека, свободного от всего, что внедрялось в него веками неволи.

В художественных произведениях и публицистических работах Лу Синя, в которых с большой силой реализма изображена правда жизни современного писателю китайского общества, созданы и образы положительных героев, людей высоких моральных принципов и поступков, хотя часто их облик очерчен крайне скупо и сдержанно. Характерно, что положительные герои выступают в произведениях Лу Синя не только как носители определенных нравственных качеств, но и как активные борцы за свои убеждения и революционные идеалы.

Лу Синь, являвшийся «самым отважным, самым решительным, самым преданным, самым пламенным, невиданным дотоле национальным героем» *, не уставал бороться за то, чтобы люди «смели говорить, смели смеяться, смели плакать, негодовать и ругаться, смели драться и изгнать из этих проклятых мест это проклятое время». Образ такого героя, в частности, изображен Лу Синем в лице юноши Юй-эра в рассказе «Снадобье», в котором повествуется о зловещих и мрачных временах в Китае, когда горячую человеческую кровь казненных палачи распродавали в качестве снадобья. Несмотря на истязания и пытки в тюрьме, молодой революционер Юй-эр до самой смертной казни остается верен своим убеждениям и мужественно погибает со словами о том, что его родина — Китай — должна причадлежать народу. Его яркий пример беззаветной борьбы с тюремщиками и палачами вдохновлял китайскую молодежь на борьбу с бесправием и произволом.

В позднейших произведениях Лу Синя, особенно в его публицистических работах того периода, когда писатель уже был тесно связан с деятельностью Коммунистической партии Китая, нашло свое выражение умение видеть действительность в ее революционном развитии. В этой связи необходимо вспомнить выступление известного литературного критика Чжоу Яна на Втором всекитайском съезде работников литературы и искусства в октябре 1953 года, отметившего тот знаменательный факт, что, начиная с «движения 4-го мая» 1919 года китайская литература развивалась в направлении социалистического реализма. В начале 30-х годов, когда вокруг Лиги левых писателей были сплочены лучшие писатели и поэты Китая, Лу Синь, сказал далее Чжоу Ян, явился «великим проповедником и представителем социалистического реализма».

Во втором томе избранных сочинений Лу Синя представлены замечательные публицистические работы писателя. В них внимание читателя привлекут короткие зарисовки, пестрые заметки, статьи и фельетоны, свидетельствующие о непосредственном участии Лу Синя в боевой революционной борьбе китайского народа. В этих произведениях отражены также мысли писателя о роли литературы в общественной борьбе, о значении прекрасного в сознании человека, взгляды писателя на принципы создания реалистической народной литературы.

Художественные произведения и яркая публицистика Лу Синя, содержащиеся в первых двух томах его избранных произведений, показывают нам вдохновенного художника, писателя-патриота, новатора и основоположника нового литературного языка, понятного китайскому народу, мужественного борца, не склонившегося перед злобными и жестокими врагами до последнего дня, оставшегося верным идеалам китайской революции.

Сбылись пророческие слова Лу Синя, сказанные им еще в 1932 году, когда в Китае свирепствовали силы черной реакции: «Что бы ни было, а будущее принадлежит нам!»

На протяжении десятилетий произведения Лу Синя будят мысль и волнуют совесть читателей, призывая их к такой же непримиримости и страстной борьбе, образцом которой является все его творчество, вся его жизнь.

И мы, современники великого Лу Синя, с бесконечной благодарностью обращаем свои взоры к жизни и деятельности замечательного писателя-революционера, храним светлую память о нем и рассматриваем творчество Лу Синя как прекрасное наследство китайского народа.

---

* Мао Цзэ-дун. Избранные произведения, т. 3, М., 1953, стр. 256.

А. Аникст

В ПОИСКАХ ПУТИ

Передо мной последний роман Джеймса Олдриджа «Герои пустынных горизонтов» *. Интересная, волнующая книга. Она возбуждает рой мыслей, и хочется говорить не только о том, что есть в романе, но и о тех вопросах, на которые автор наталкивает читателя.

Эта книга лишний раз подтверждает, что понятие современного не есть только понятие хронологическое. Есть писатели, которые не принадлежат нашему веку, хотя они и живут в нем. Они чужие нашей эпохе, ибо питают свое творчество иллюзиями об устойчивости буржуазного мира; они не хотят видеть того нового, что родилось в жизни, а если и замечают его, то считают случайным отклонением от нормы. Олдридж не из их числа.

Планета содрогается от толчков, и подлинно современный художник — это сейсмограф, чутко реагирующий на колебания социальной почвы, более грандиозные, чем те, которые происходят от извержения вулканов, землетрясений и взрыва атомных бомб.

Джеймс Олдридж по-настоящему современен. Он горячо откликается на новые явления общественной жизни и стремится поспеть за динамикой нашего бурного века. Как писатель, он родился в период одного из величайших потрясений нашего времени — в годы второй мировой войны. Эти годы запечатлены в его романах «Дело чести», «Морской орел» и в книге очерков «О многих людях».

Проницательный взор художника разглядел то, что было скрыто от многих, видевших только гигантское напряжение борьбы народов против фашизма. Изображая антигитлеровскую коалицию, Олдридж показал, что среди тех, кто объединился для борьбы против нацистской угрозы, были свои фашисты — люди, которым не были чужды идеи расового, национального и социального превосходства. Он понял, что борьба идет не столько между странами, сколько между различными общественными принципами.

Именно потому, что Олдридж оказался в состоянии увидеть это, он один из первых отразил в литературе очевидный теперь факт: окончание войны не принесло народам уверенности, что мир стал прочным. Он же показал, что силой, препятствующей утверждению мира, являются новые претенденты на господство над всем земным шаром, протягивающие свои щупальцы во все его концы. Об этом Олдридж написал в сатирической комедии «49-й штат» и — гораздо глубже — в своем «Дипломате».

Успех всех этих книг Олдриджа объяснялся прежде всего тем, что он показал себя в них писателем, улавливающим существенные черты нашего времени.

Олдридж начал писательскую деятельность военным корреспондентом, и его творчество сохранило на себе печать острого репортажа о злободневных событиях. Он не одинок в своем стремлении запечатлеть в художественной форме изменчивый облик нашего быстро меняющегося времени. Живую хронику XX века содержат такие замечательные произведения современной литературы, как «Коммунисты» Арагона, «Под-

* James Aldridge., Heroes of the Empty view, The Bodley Head. London 1954.

полье свободы» Амаду, трилогия Пуймановой и другие произведения, которые читатель особенно ценит за то, что в них ощущается биение пульса эпохи.

Иные снобы любят противопоставлять литературу и журналистику. Когда о каком-нибудь современном писателе они хотят сказать плохое, тогда говорят: он журналист. Нет нужды защищать журналистов: они сами могут постоять за себя. Но надо защищать право литературы быть журналистикой высшего порядка, ибо это и есть то, что позволяет ей быть подлинно современной.

Однако если в журналистике нас удовлетворяет точность описания событий, правильность предлагаемых решений насущных общественных вопросов, то от литературы, помимо этого, мы ждем художественного обобщения жизни, раскрытия того, что думает и чувствует человек нашего времени, проникновения в глубины его духовной жизни, пластически завершенного выражения эпохи в живых образах современных людей.

Нам хочется иметь своих Шекспиров, Бальзаков, Толстых, и это понятно. Ведь время породило новых Ричардов III, Макбетов, Кориоланов, своих Гамлетов, Лиров, Тимонов; у нашей эпохи своя грандиозная человеческая комедия, которая так и просится на перо, нужны Толстые, которые выразили бы искания здоровой совести народов, и неизбежно появление Достоевских, которые вскроют язвы, поразившие души стольких людей буржуазного общества. И мы все время ощущаем, как важны для нас традиции Горького — этого величайшего мастера революционной литературы, с его широтой, ясностью цели, ненавистью ко всему, что уродует жизнь.

Мы верим в великое, врачующее воздействие искусства, в ту огромную моральную силу, которую оно вселяет в людей, открывая им смысл жизни, научая с честью держать свое место в ней.

Мы ценим писателей, горячо заинтересованных в том, что составляет содержание нашей жизни. Желая удовлетворить насущную потребность современников, ищущих в искусстве ответа на вопросы, выдвигаемые действительностью, эти писатели стремятся выразить в художественной форме те проблемы жизни, которые, соприкасаясь с философией, политикой, наукой и не исчерпываясь ими, волнуют наши души и сердца и не могут быть переданы иначе, как через образное воплощение дум и страстей живого человека, героя или жертвы конфликтов, происходящих в обществе.

Такое искусство требует прежде всего глубокого знания современной действительности. Но знание это не достигается наблюдением со стороны. Современный писатель меньше всего похож на летописца, регистрирующего факты с эпическим спокойствием. Он сам активный участник борьбы, происходящей в жизни. И его место — в рядах тех, кто борется за передовые идеалы народных масс.

Олдридж принадлежит к боевой когорте творцов нового искусства. Мы не обманываем себя и знаем, что этому искусству еще предстоит большой путь дальнейшего совершенствования. Но оно — подлинное искусство и тем более трудное, что материал у него такой, какого история еще никогда не давала художнику.

Происходят величайшие перемены в жизни всего человечества, рождается строй жизни, в корне отличный от предыдущих форм социального устройства. От художника требуется не только умение подмечать то новое, что возникает в действительности, но и способность глубоко осмыслить происходящие в обществе процессы. И вместе с тем, как всегда, перед искусством стоит задача не только освоить новый жизненный материал, но также создать для него новые художественные формы. Свою общественную функцию современная литература только тогда выполняет наиболее действенным образом, когда она сочетает жизненную правдивость и высокую идейность с подлинной художественностью.

Олдридж — несомненный художник, замечательный мастер прозы, и содержание его книг, насыщенных материалом современной действительности и ставящих острые социально-политические проблемы, потому так увлекает, что он владеет даром повествовательного искусства. Романы его написаны живым языком, отточенным, полновесным, сверкающим мыслью. Тематика творчества Олдриджа, вопросы, занимающие его героев, немыслимы без введения в художественную ткань элементов публицистики. И здесь перед писателем возникает опасность сойти с путей художественности, но Олдридж этой опасности избегает, показывая себя подлинным мастером: он умеет придать живость и конкретность самым, казалось бы, отвлеченным идеям. Даже в тех

случаях, когда он касается материала политической хроники, с которым мы знакомы по газетным известиям, он умеет представить его как конфликт между реальными людьми, наделенными индивидуальностью.

Особенности художественного метода Олдриджа яснее всего раскроются нам, если мы вспомним, что в периоды общественной жизни, когда появляется новое содержание, искусство идет двумя путями в художественном освоении жизненного материала. Одни писатели схватывают прежде всего новый зримый облик общества, типы и ситуации, появившиеся в действительности, своеобразие неизведанных ранее конфликтов; другие — улавливают прежде всего идеи, витающие в воздухе эпохи, новые вопросы, поднятые жизнью, общественные настроения.

В свое время Бальзак писал, что существует «литература образов» и «литература идей». Нам понятно, насколько условно это разграничение. Разумеется, в «литературе образов» тоже есть идеи, как в «литературе идей» есть образы, являющиеся их носителями. И здесь и там жизненная правдивость, конкретность и типичность образов является непременным условием художественности. Грани между этими двумя видами произведений не являются непроходимыми. Более того, искусство постоянно стремится к синтезу этих двух начал, ибо настоящее мастерство образного отражения действительности и такая же глубина идейного осмысления ее и порождает высшее художественное совершенство, отливает содержание жизни эпохи в классическую художественную форму.

Эту тенденцию мы наблюдаем в современном прогрессивном искусстве, также стремящемся к синтезу. Процесс этот протекает сложно, неравномерно, сопровождается иногда неудачами, но все чаще и чаще приводит к появлению произведений, позволяющих говорить о том, что и наше время создает свою классику.

2

Анализируя творчество Олдриджа, мы убеждаемся в том, что он не только стремится отразить в своих произведениях содержание жизни современного общества, но и ищет художественные формы, которые с наибольшей выразительностью передали бы это содержание. Каждое его произведение — не только шаг вперед в идейном развитии писателя, но и новый шаг в его художественной эволюции. Олдридж еще молод, и рано подводить итоги его деятельности. Важно то, что он художник, не останавливающийся на достигнутом, продолжающий искать и совершенствоваться.

В первых книгах Олдриджа — «Дело чести», «Морской орел», «О многих людях» — виденное и пережитое, наблюденное и обдуманное писателем в годы второй мировой войны воплотилось в образах ее живых участников, в картинах суровых будней войны и душевных тревог, вызванных ею. Изображая воинов антигитлеровской коалиции, писатель в наглядной форме представил пестрый конгломерат людей, оказавшихся в одном лагере, и здесь ему раскрылось то противоречие, которое в полной мере обнажилось уже после окончания войны. Но писатель не торопился высказывать свое мнение, он предпочитал живописать картины реальной борьбы, выводить перед нами характеры ее участников, предоставляя нам самим делать выводы.

Как художник Олдридж уже в этих произведениях достиг многого. Они увлекают своей внутренней динамикой, жизненной правдивостью, напряженным развитием действия. Ему не сразу далось мастерство создания характеров. Ряд образов был недостаточно убедителен, встречались в этих книгах и схематичные фигуры, но Олдридж уже в то время сумел создать один образ большой силы — образ греческого патриота Ниса в романе «Морской орел». Нис остался в памяти как живое воплощение несокрушимого мужества тех борцов, на долю которых выпала одна из самых тяжелых задач войны — сражаться в тылу врага, далеко позади линии фронтов. Юный Нис, как и тысячи других партизан — борцов сопротивления, нес в себе живую связь с тем далеким фронтом, где бились неизвестные ему единомышленники и соратники. И он хорошо знал душу своего народа, побежденного, но не сломленного, таившего в себе ненависть к поработителям, жажду борьбы и мечту о свободе.

«49-й штат» был в другом роде. Автор не требовал, чтобы мы верили в реальность действующих лиц этой сатирической комедии, но реальны были те идеи и интересы, которые они представляли и из-за кото-

рых пускались в остроумные словесные поединки,—в них-то и был весь смысл пьесы.

В «Дипломате» нет эксцентрических приемов, которыми поражала предшествующая комедия. Здесь действие происходит на вполне реальной почве. Основные персонажи романа очерчены очень живо и убедительно. Большой удачей писателя был образ буржуазного политика Эссекса. Если в комедии «49-й штат» носители идей были фигурами условными, то в романе Олдридж с замечательным мастерством создал живые фигуры современников, участвующих в политической борьбе. От этого выиграла убедительность тех идей, раскрытие которых составляло основную цель романа. В отличие от ранних романов, Олдридж здесь не только изобразил реальные силы, действующие в политических конфликтах, но сумел также с большой глубиной раскрыть смысл этих конфликтов, показать, какое значение имеют для судеб народов, с одной стороны, политика империализма, а с другой — освободительные движения современности.

«Дипломат» — роман о политическом прозрении Мак Грегора, сумевшего пробиться сквозь туман буржуазной демагогии и понять, что громкие слова о цивилизаторской миссии и западной демократии скрывают за собой хищные империалистические интересы. Эта честная, умная книга прояснила современную международную ситуацию многим, кто заблуждался, подобно ее герою.

В «Дипломате» все движение сюжета основано на прямом столкновении идей. Понятно, что идея в искусстве обязательно должна воплощаться в художественную плоть, и это происходит тогда, когда для самого автора она приобретает подлинную жизненность.

«Дипломат» и явился такой книгой. Автор написал ее не потому, что хотел привлечь к себе внимание злободневным материалом, а в силу внутренней потребности осмыслить политическую жизнь нашего времени. И мы увидели, что Олдридж пришел к ясному пониманию основного противоречия современности и недвусмысленно заявил о своей приверженности к лагерю мира и подлинной демократии. Определился и его писательский облик. Казалось очевидным, что Олдридж писатель, склонный к острой и злободневной социально-политической тематике.

И тут он удивил всех, кто думал, что хорошо знает его.

3

Да, не скроем, когда появился роман Олдриджа «Охотник», он удивил многих. Все привыкли к тому, что Олдридж писал о тех сторонах жизни, где главное заключалось в политике. В «Охотнике» политики не оказалось. Это-то и смутило больше всего. Правда, кое-кто из критиков, тем не менее, пытался извлечь из романа политическое содержание. Его находили в том, что Олдридж показал, как малы заработки канадских звероловов и как все более нищают канадские фермеры. С сожалением отмечалось, что Олдридж не развернул в своем «Охотнике» именно эту тематику. Я тоже был в числе тех, кто, прочитав этот роман, сначала растерялся и не сразу уловил логику, приведшую Олдриджа к теме «Охотника».

Уже в первых произведениях Олдриджа не могло не броситься в глаза, что писатель проявляет особый интерес к жизни тех народов, которые близки к природе, чей быт сохранил черты патриархальности. Его особенно привлекали люди, наименее испытавшие на себе калечащее воздействие буржуазной цивилизации. Именно в их среде он находил сильные характеры, подлинное мужество, независимость и свободолюбие.

Канадский звероловов Рой Мак-Нэйр живет в тесном общении с природой. Он проявляет большую стойкость в преодолении тех трудностей и опасностей, с которыми ему повседневно приходится сталкиваться. Олдридж любуется красотой и силой этого человека, не искалеченного духовно благодаря тому, что он далек от буржуазной культуры, выдохшейся и пустой, бессильной дать ответ на то, какою должна быть подлинно человеческая жизнь.

«Охотник» Олдриджа раскрывает тот существенный для понимания писателя факт, что актуальные политические вопросы интересуют его не только сами по себе, но как часть большой социально-философской проблемы о судьбах человека и человечества.

Позиция писателя станет особенно ясной, если вспомнить, что современная буржуазная литература, проникнутая упадочническим мировоззрением, утверждает изначальную греховность рода человеческого. Реакционная религиозная идея «первородного греха» провозглашена мэтрами совре-

менного декаданса в качестве основы понимания человека. Соответственно сторонники этой теории — а они есть в литературе всех капиталистических стран — создают произведения, в которых человек предстает как существо по самой своей природе преступное, наделенное кровожадными инстинктами, склонное к разврату и убийству.

«Охотник» полемически направлен против всего потока этой человеконенавистнической литературы. Писатель выводит человека, профессией которого является ловля и уничтожение зверей. Исключительно тонко раскрывая психологию своего героя, Олдридж показывает, что Рой Мак-Нэйр, этот «естественный человек», предстающий перед нами в своей почти первозданной простоте, глубоко гуманен. Мы видим его любовь и сочувствие к окружающим, его способность жертвовать своими интересами для других, чувства дружбы и товарищества, столь просто и столь благородно проявляемые им в самых, казалось бы, прозаических, незначительных случаях.

Своей книгой Олдридж утверждает, что человек — существо социальное, наделенное от природы прекрасными задатками. При этом Олдридж показывает, что даже на той, сравнительно примитивной, ступени бытия, в условиях которой живет Рой Мак-Нэйр, человеку мешает быть человеком не он сам, а буржуазное общество с его неравенством и хищничеством богатых.

Не «назад к природе» зовет Олдридж, а к вере в человека: в этом глубокий общественно-философский смысл романа. Однако это утверждается не в прямой, а в косвенной форме, через образы, и это совершенно оправдано, ибо в данном случае требуется не теоретическое доказательство, не рассуждение, а живое, убеждающее изображение реального человека в конкретной жизненной среде.

«Охотник» прекрасное произведение, и Олдридж порадовал здесь не только рельефным изображением живых типов, но и великолепным чувством природы, в значительной степени утраченным современной буржуазной литературой, для которой природа так же неизлечимо больна, как и человек. У Роя Мак-Нэйра здоровое отношение к природе; это не сентиментальное любование ею, не меланхолическое смирение, а отношение борца — покорителя природы. В этом смысле герой стоит где-то на полпути между Робинзоном Крузо, этим идеальным буржуа, подчинявшим себе природу, и горьковским образом человека труда, хозяина природы и ее преобразователя. Рой Мак-Нэйр живет еще в условиях буржуазного общества, но его отношение к природе определяется не жаждой обогащения. Однако он еще не вполне свободный труженик, ибо его энергию сковывает строй, в условиях которого он живет. Сам Рой Мак-Нэйр только инстинктивно чувствует, но еще не сознает это. Но именно к этой мысли подводит читателя автор.

Таким образом, «Охотник» отнюдь не выпадает из эволюции Олдриджа как писателя и мыслителя. Это произведение — закономерное звено в цепи тех книг, в которых Олдридж стремится решить насущные проблемы современности.

4

Новый роман Олдриджа «Герои пустынных горизонтов», несомненно, значительное явление в творчестве писателя. Роман как бы соединяет воедино многие вопросы, освещенные Олдриджем в предшествующих книгах, и вместе с тем ставит новые вопросы, имеющие насущное значение для современного человечества.

Мы не оговорились — именно человечества. Правда, основное действие романа происходит где-то в маленьком арабском государстве, далеко от главных центров сегодняшней общественно-политической жизни, и, хотя герой на время приезжает в Англию, все же основные сюжетные узлы романа завязаны и развязываются в стране песчаных просторов.

Выбор места действия определяется не только интересом Олдриджа к тем странам, которые в наименьшей мере подверглись влиянию буржуазной цивилизации. Небольшая арабская страна, которую изображает Олдридж, содержит в миниатюре все силы, действующие на современной мировой арене, и Олдридж-художник проявил несомненное мастерство в том, как он сумел показать здесь основные тенденции эпохи и главные борющиеся силы.

Самый выбор места действия отражает один из существеннейших фактов современности. Кончилась та эра, когда историю делали лишь отдельные страны и немногие «исторические народы». Весь земной шар пришел в движение, и теперь активной силой исторического процесса

являются многие, ранее пассивные нации,— и притом не только большие, но и малые нации, пробудившиеся к активной борьбе, быстрыми шагами догоняющие страны, ушедшие вперед в социальном развитии.

В маленьком арабском государстве, которое описывает Олдридж, оказались нефтяные источники. За овладение ими борются между собой английские и американские империалисты. Существующее здесь государство с вымышленным названием Бахраз находится в зависимости от крупных империалистических держав. Но если правители страны продались иностранцам, чьей агентурой они являются, то в народе зреет стремление к национальной независимости и социальному прогрессу. В Бахразе есть организация рабочих и крестьян, которая накапливает силы, опыт борьбы и воспитывает народ в духе самых передовых общественных идеалов. А рядом с государством Бахраз, сочетающим феодальные и буржуазные порядки, существует дикая вольница песчаных просторов — бродячие племена арабов, живущих согласно законам первобытного кочевья.

Этот народ и эту страну полюбил герой романа шотландец Гордон. Его забросила сюда солдатская судьба во время второй мировой войны, и, когда война кончилась, он решил остаться у кочевников.

Гордон — новый вариант образа честного, мыслящего буржуазного интеллигента, не удовлетворенного всем укладом жизни буржуазного общества, разочаровавшегося в культуре своего класса, в его философии и морали. Это сложный и противоречивый характер. Человек субъективно честный, он, однако, во многом ошибается и в конце концов вступает на ложный путь, приводящий его к гибели. Он отчасти сродни героям Олдингтона, Хемингуэя и других писателей, отразивших кризис буржуазного сознания в нашу эпоху. Как и герои Олдингтона, Гордон понял пустоту и бесплодность жизни в буржуазном мире, но в отличие от них он не поддался отчаянию. Он жадно стремится к познанию смысла современной жизни, ибо верит, что его можно найти. В особенности же его отличает от них его неуемная энергия, которая не позволяет ему стать «эскепистом», то есть человеком, бегущим от жизни. Наоборот, он ищет места, где стоило бы приложить свои силы, его тянет к борьбе.

Этой своей чертой — стремлением обрести смысл своего существования в борьбе за какие-то туманные, но благородные идеалы — он напоминает Роберта Джордана, героя романа Хемингуэя «По ком звонит колокол». Однако от него он отличается несравненно большей напряженностью мысли. Героя Хемингуэя привела в лагерь испанских республиканцев, боровшихся против Франко, эмоциональная жажда духовного обновления через борьбу. Но ни подлинного смысла этой борьбы, ни расстановки борющихся сил он не понимал и не мог понять, ибо оставался человеком скорее чувствующим, чем мыслящим.

В Гордоне преобладает рациональное начало. Ему, правда, свойственны сильные чувства, он умеет любить и ненавидеть, но он обладает волей, контролирующей эмоции, подчиняющей их рассудку. Мысль Гордона ищет ответа на большие вопросы, выходящие за пределы судьбы и интересов одного человека. Он чувствует, что волнующие его проблемы сможет по-настоящему решить только тогда, когда поймет основные тенденции современности и сумеет правильно их оценить.

Гордон унаследовал примечательные черты культуры, сопровождавшей рождение и становление буржуазного общества. Недаром в романе проскальзывают имена, с которыми связывают героя другие персонажи, и это имена Гамлета и Байрона. У героя Олдриджа, как и у датского принца, мятущийся ум, страстное искание истины, постоянные сомнения. У него, как и у создателя «Чайльд-Гарольда»,— гордая непокорность, жажда претворить мысль в действие, стремление к борьбе, презрение к цивилизации, принижающей человека, любовь к природе и патриархальной простоте.

Особенно часто мелькает в романе одно имя — его постоянно вспоминает сам герой,— имя человека совсем иного типа. Это — полковник Лоуренс, небезызвестный агент британской разведки, выдававший себя за друга арабов и якобы пытавшийся возродить их былое могущество. На самом деле он выполнял задания британских империалистов, разжигавших в своих целях войны на Ближнем Востоке и пользовавшихся этим в своей большой игре за мировое господство.

Эта его деятельность всячески вуалировалась, и вокруг Лоуренса была создана

легенда, первым творцом которой был он сам. В книгах, написанных им, он рассказывает о своих археологических экспедициях и приключениях, пережитых во время скитаний по Аравии. Свою диверсионную деятельность он описывает в весьма романтическом свете. В среде честных английских интеллигентов миф о Лоуренсе — «благодетеле» арабов — уже не пользуется популярностью, и показательно, что Р. Олдингтон в начале нынешнего года опубликовал в Лондоне книгу, убедительно развенчивающую эту легенду. Нет ничего удивительного в том, что буржуазная критика встретила книгу Олдингтона в штыки.

Гордон тоже обличает Лоуренса. Он старательно отгораживается от него, подчеркивая, что симпатия Лоуренса к арабскому народу была мнимой и показной. Противопоставление Лоуренса и Гордона раскрывается Олдриджем в одном из центральных мотивов романа — в вопросе о патриотизме. Лоуренс был «другом» арабских племен лишь в той мере, в какой это соответствовало интересам британских империалистов. Этот «арабофил» был последовательным и преданным слугой Британской империи. Гордон, подвергающий сомнению все нормы буржуазного общества, не останавливается и перед отрицанием буржуазного понимания патриотизма. Он приходит к выводу, что если его представление о справедливости вступит в противоречие с политикой современной Англии, то он будет сражаться против нее. Это с ним впоследствии и происходит в романе.

Решение Гордоном проблемы патриотизма на первый взгляд может показаться чуть ли не революционным. В действительности же в этом вопросе, как и во многих других, он просто кидается из одной крайности в другую. Если буржуазный шовинизм исходит из принципа: «Права она или не права,— но это моя страна» (My country, right or wrong),—то позицию Гордона можно определить так: «Если не права — значит, не моя страна». Это, конечно, не имеет ничего общего с патриотизмом подлинных революционеров; если их не удовлетворяют порядки на их родине, то они не откажутся от нее, а будут бороться за то, чтобы изменить эти порядки.

Гордон правильно понимает, что буржуазное общество подавляет человека и не дает ему подлинной свободы. Но Гордон — не только отрицатель. Он ищет положительного идеала, и исходным пунктом всех его исканий является представление о человеке как существе свободном, не скованном условностями, и он с горечью наблюдает падение своего брата, ставшего дельцом и приспособившегося к миру буржуазной наживы. Не менее претит ему убогий спиритуализм его сестры, ударившейся в мистику и решившей стать католической монахиней.

Гордон не циник, хотя ему и нравится ниспровергать все принятые верования и убеждения. В его сознании живет идеал подлинного человека, не совместимый со строем жизни, созданным буржуазией. Но если разобраться, то выяснится, что идеал Гордона — это буржуазный идеал, ибо во всех своих рассуждениях он исходит не из понятия общества, а из стремлений отдельной личности. Он — индивидуалист.

Оправдан ли выбор прогрессивным писателем героя, который подобно Гордону мучительно переживает свои искания? Или, может быть, ему следовало поставить в центр романа человека, уже решившего для себя все проблемы и решившего их в духе прогрессивного демократического мировоззрения современности?

Мы бы не ставили этих вопросов, если бы иные критики-упрощенцы не имели наивной привычки отождествлять автора с его героями, что нередко приводит таких критиков к неверной оценке произведений.

Выбор центрального персонажа в романе Олдриджа оправдан хотя бы уже потому, что в капиталистических странах существует огромное количество людей, которые в большей или меньшей степени разделяют позицию Гордона: они тоже видят, что мир раскололся надвое, и тоже хотят выяснить, какая из двух сторон права. В этом смысле образ Гордона является типичным, хотя, конечно, как всякий реалистический тип он с гораздо большей силой и концентрированностью выражает то, что лишь в какой-то степени присуще отдельным людям такого рода.

Образ Гордона позволяет автору с большой художественной убедительностью раскрыть свой идейный замысел.

Современный прогрессивный роман часто изображает человека, желающего найти смысл жизни и определить свое место в ней. Искания героя и есть то художественное средство, при помощи которого литература в наглядной форме и наиболее

убедительным образом раскрывает истину в ее развитии. Герой ищущий нередко бывает интереснее и драматичнее такого героя, который уже нашел истину, решил для себя коренные вопросы жизни. Этот последний — в искусстве — интересен тогда, когда его решения *новы* и когда он знает то, что еще скрыто от других. Такой герой — передовой мыслитель, передовой борец — раскрывается во всей своей значительности в столкновении с отживающим, с неблагоприятными условиями, с враждебными силами, и тогда он художественно становится на один уровень с героем ищущим, ибо оба они, каждый по-своему, открывают читателю новые стороны жизни.

Но Олдриджу можно предъявить упрек, что его герой, хотя и ищет, однако не находит правильного ответа на стоящие перед ним вопросы. У людей, привыкших предъявлять к искусству те же требования, что и к школьному учебнику, выдвижение Гордона на главное место в романе, несомненно, вызовет возражения. Искусство, конечно, учит жизни, но достигает этого своими, особыми средствами. Герой может ошибиться — притом самым роковым образом,— это нисколько не помешает читателю извлечь из его ошибок и из его гибели уроки, не совпадающие с субъективным отношением героя к действительности. Мировая литература знает большое количество таких «неправильных» героев, и, не вдаваясь в своеобразие каждого, я назову только двух очень разных — одного очень давнего и одного современного — Дон Кихота и Григория Мелехова, предоставляя читателю самому вспомнить, кого можно поставить между ними.

Олдридж не составляет исключения в современной прогрессивной литературе. Луи Арагон, Говард Фаст, Анна Зегерс, Мария Пуйманова и другие авторы значительных современных книг не раз создавали образы людей, занятых поисками истины и своего места в мире, причем не всегда это были люди, находившие удовлетворяющий нас ответ, но книги этих писателей в целом выражали передовой взгляд на действительность.

Прогрессивная литература отличается от современной буржуазной литературы именно подобными поисками, ибо через них раскрываются перспективы новых форм жизни. Для буржуазной литературы характерно как раз отсутствие таких поисков. Там «ясно», что мир безнадежно плох и никаких перспектив для человека нет. Подобный взгляд свидетельствует об одряхлении мысли и атрофии чувств. Там же, где подлинная жизнь, там не может быть застоя ни в мыслях, ни в чувствах.

Есть, однако, и много достойных людей, которые могли бы жить подлинной жизнью, участвовать в ее переустройстве на лучших основах, если бы они по тем или иным причинам не поддались той косности, которая имеет своим источником влияние безнадежно умирающего буржуазного строя. Таких людей можно разбудить, и это в состоянии сделать литература, которая остро ставит современные вопросы, показывает, что общепринятое не всегда разумно, что кажущееся незыблемым отнюдь не прочно и что неизбежное может быть преодолено.

Роман Олдриджа выполняет эту благородную задачу: он учит думать о жизни, воспитывает стремление быть ее активным участником, утверждает, что человеческое достоинство несовместимо с пассивным примирением перед лицом несправедливости. Всего этого Олдридж достигает посредством изображения человека, который при многих своих недостатках имеет бесспорные достоинства: пытливый ум, не боящийся взглянуть в глаза самым сложным противоречиям жизни, и темперамент, который не позволяет успокоиться, пока не будет найден ответ на волнующие вопросы.

Б

Мы знакомимся с Гордоном в такой момент, когда ему кажется, что он нашел единственно правильный путь для выхода из противоречий, в которых запуталась жизнь человека буржуазного общества. Он живет в среде арабского кочевого племени, участвуя в подготовке восстания, которое должно обеспечить этому племени свободное и независимое существование в песчаных просторах Аравии. Гордон и его друг, царственный вождь арабского племени Гамид, отстаивают патриархальный уклад этой маленькой народности от натиска империалистической «цивилизации». Они терпят, однако, поражение, и Гордону сохраняют жизнь при условии, что он навсегда покинет Аравию. Вернувшись в Англию, он пытается найти себе место на родине, обрести дело, которому стоило

бы посвятить свою жизнь. Ему приходится убедиться в том, что мыслящий человек не может остаться вне политики и должен решить для себя, какой путь выбрать.

Гордон ведет бесконечные споры со своей возлюбленной Тэсс, интеллигентной девушкой, вышедшей из рабочей среды и ставшей коммунисткой. Его пытаются «обработать» лейбористы Везуби и Мак Куин. Наконец, он встречается с консерватором Моркаром.

Решительный по натуре, Гордон не может симпатизировать лейбористам и правым социалистам, ибо он видит фальшь, разгадывает лживый характер их демагогии, ту межеумочность, которая его никогда не устраивала в жизни. В портретах политических деятелей Англии перед нами во всем блеске снова встает сатирическое мастерство Олдриджа, но это не эксцентричная сатира «49-го штата», а сатира вполне реалистическая и убийственная в своей убедительности.

Не только Гордон, но и многие другие персонажи романа сознают важнейший факт современности: разделение мира на два лагеря. Олдридж весьма выразительно подчеркивает то изменение в соотношении сил этих двух лагерей, которое произошло в результате второй мировой войны. В романе отражено всемирно-историческое событие — победа китайского народа над своими угнетателями. Когда Гордон узнал об изгнании Чан Кай-ши и создании Китайской Народной Республики, он увидел движение современной истории.

«Просто невероятно!— восклицает Гордон.— Мир в самом деле становится марксистским. Посмотрите, ведь это половина Азии, а вторая половина на пути к тому же. Ведь это также и половина Европы, и кто знает, что будет дальше?»

Гордон задается вопросом: в чем причина этого? Он хочет выяснить, чем держится старый мир и на чем основан переход многих народов к новым формам социального строя. Правый социалист Везуби утверждает, что идея коммунизма неверна. На это Гордон возражает: «Суть не в том, верна она или неверна. Это — реальная сила, и мы должны понять ее. Что делает ее такой силой? Я знаю, что такую страну, как Китай, не может изменить ничто, кроме идеи. Эти марксисты победили благодаря идее. В чем же ее суть? *Чем убедил Мао 400 миллионов крестьян?* Ведь отныне эта идея стала рычагом всей истории. Хорошо это или плохо, но народился новый, марксистский мир, и я хочу понять, чем он побеждает».

Отчаявшись переубедить Гордона, Везуби ведет его к старому опытному политическому волку, одному из столпов консервативной партии, Моркару. Моркар вполне солидарен с Черчиллем во взглядах на современность. Гордон стремится выяснить у него, какую идею, какой принцип может противопоставить капиталистический мир коммунизму. И Моркар говорит ему: «Наш ответ — бороться с коммунизмом там, где он победил, и душить его там, где он еще не утвердился. Ждать некогда. Времени мало. Их надо затоптать. Силой!»

Гордон переспрашивает: «Силой? Вы говорите о военной стратегии, направленной против коммунизма, или о всестороннем идеологическом ответе? Какую идею можно противопоставить им?» Когда Моркар повторяет избитые слова о буржуазной демократии, «великой хартии вольностей» и т. п., Гордон возражает ему: «Но как быть с большинством восточного мира, никогда не знавшего никакой демократии? Что вы предложите им теперь, когда они видят спасение в коммунизме?» И сколько Гордон ни пытает Моркара, тот дает один ответ: «Коммунизму надо противопоставить силу». Гордон убеждается в том, что современный буржуазный мир опирается только на грубое насилие над волей и стремлениями миллионов народных масс.

С людьми этого мира Гордону не по пути, ибо он может жить и бороться тогда, когда убежден в идейной правоте дела, которому служит.

Он сталкивается и с коммунистами. Это его возлюбленная Тэсс и вождь освободительного движения в Бахразе Зеин. Если в беседах Гордона с буржуазными политиками перед читателем обнажилась враждебность правящих классов старого мира народу и человечности, то споры Гордона с людьми нового мира обнаруживают перед читателем ограниченность самого героя.

Гордон считает материальные ценности жизни несущественными. Мы понимаем, что его презрение к ним родилось из той ненависти к господству вещей над человеком, которое царит в капиталистическом обществе. Сам Гордон до крайности аскетичен. Он ищет не внешнего комфорта, а душевного покоя и полагает, что одно исключает

другое. Поэтому, когда Зеин говорит о целях народного движения, стремящегося дать трудящимся все блага жизни, Гордон с презрением говорит ему: «Вы собираетесь наполнить всем желудки, обуть всех в ботинки, покрыть все макушки шапками и затем провозгласить, что все мы свободны. Ну! Мы стремимся к большему».

В чем же это «большее», во имя которого ратует Гордон? Это — лишь права «отдельной личности». Гордон стоит на позициях буржуазного индивидуализма. Его любовь к человечеству абстрактна. Он любит не реального человека, а лишь идею человека. Это очень умно разоблачает Тэсс.

Тэсс уговорила Гордона пойти на митинг бастующих докеров, но он остается совершенно равнодушным к той борьбе, которую рабочие ведут за свои человеческие права, ибо ему представляется несущественным их требование повышения заработной платы на несколько жалких шиллингов. Однако между субъективным восприятием Гордона и объективным смыслом картины, которую рисует писатель, огромная пропасть. Эпизод забастовки и митинга рабочих не является случайным в романе. Он знаменателен и для автора, впервые обратившегося к теме борьбы рабочего класса, и имеет существенное значение в идейном замысле романа. Здесь перед читателем предстает масса тех рядовых тружеников, которые больше не хотят жить попрежнему. В Англии время их торжества еще не пришло, но Олдридж рядом штрихов выразительно подчеркивает, что именно они, эти рабочие, и есть те люди будущего, которые создадут новый мир.

По мнению Гордона, то будущее, за которое борются пролетарии, не содержит ничего для человека «как такового». И тогда Тэсс возражает ему: «О каком человеке ты говоришь? Кто он, этот особенный, добродетельный, богом данный человек, которого следует спасти за счет других? Человек, о котором ты думаешь,— ты сам: это твой собственный интеллект и твой собственный мир, который ты все равно презираешь. Ты являешься этим человеком, потому что обладаешь всеми этими вещами, но обладаешь за счет других. Теперь твое время проходит — и вот ты плачешь».

Тэсс глубоко права: время таких людей кончается. Олдридж выразил это самым названием романа. Перед Гордоном и ему подобными нет никаких перспектив, они действительно герои пустых, *пустынных горизонтов*. При всем том, что Гордон жадно стремится к будущему, будущего для таких людей нет, если они не в состоянии порвать с тем миром и с теми представлениями, за которые они цепляются.

Как и многие люди старого мира, Гордон питается иллюзией, будто он духовно выше людей рождающегося нового мира. Свое превосходство над ними Гордон особенно видит в свойственной ему широте взглядов, и он постоянно упрекает Тэсс и Зеина в догматизме, под которым подразумевает чрезмерную приверженность определенным принципам, непримиримое отношение к инакомыслящим, нежелание признать хотя бы частичную правоту или оправданность точки зрения противника.

В этом Гордон не оригинален. Это стало уже избитым местом буржуазной пропаганды. Хорошо, что Олдридж затронул этот вопрос, ибо прогрессивная литература не может и не должна обходить подобного рода обвинения. Конечно, самым убедительным ответом может быть только раскрытие истинного положения вещей, а оно с неизбежностью обнаружит, что догматизм присущ именно современному буржуазному мышлению, а не передовому мировоззрению эпохи.

Ответ, который дает Олдридж по этому вопросу, выражен не в декларативной форме, а в образах. Впрочем, не все здесь в равной мере удалось писателю, и в особенности это относится к образу Тэсс.

Мы не собираемся упрекать Олдриджа за то, что он не создал идеальный образ коммунистки. Мы стоим за искусство реалистическое и стремимся не к идеализации, а к созданию жизненно правдивых и типичных образов людей современного общества. Конечно, среди коммунистов бывают люди разных характеров, и можно даже допустить, что Олдридж был знаком с прототипом Тэсс. Бросается в глаза некоторая исключительность Тэсс. Надуманной является проблема, которая мучит героиню, вышедшую из рабочей среды, посвящающую всю свою деятельность борьбе за повседневные интересы пролетариев и наряду с этим ощущающую духовный разрыв с рабочей семьей, из которой она происходит. Едва ли оправдан тот аскетизм

и та, можно сказать, сектантская замкнутость, которая характеризует Тэсс.

Здесь обнаружилось отсутствие органического сочетания художественной структуры образа и идейного смысла его, и это тем более досадно, что в другом подобном случае Олдридж успешно справился со своей задачей. Мы имеем в виду образ Зеина, представляющего собой свидетельство несомненного шага вперед, сделанного Олдриджем в изображении героев, выражающих прогрессивные демократические тенденции нашего времени. Это в особенности сказывается при сравнении Зеина с Нисом (из «Морского орла»). Нис был несколько загадочен и в какой-то степени даже зашифрован. В отличие от него Зеин изображен с достаточной полнотой и ясностью. Олдридж раскрывает путь его духовного и политического развития, обрисовывает обстоятельства, в которых формировался его характер. Перед нами раскрываются не только его качества народного вождя, опытного политического деятеля, но и обаятельные черты его личности, широта взглядов, умение понять самые различные точки зрения и способность опровергнуть их словом и действием. Образ Зеина — творческая удача Олдриджа.

В романе возникает своего рода скрытая полемика между Тэсс и Зеином, ибо если в Тэсс и есть черты сектантства и догматизма, то Зеин совершенно лишен их. Он понимает и Гордона, и Гамида, и многих других. Он умеет оценить человеческие качества своих противников, умеет отличить непримиримых врагов от людей, с которыми можно иметь точки соприкосновения.

Зеин стоит на той здравой точке зрения, что незачем быть терпимым по отношению к тому, кто сам нетерпим, и что бессмысленно проявлять широту взглядов по отношению к тому, кто заносит на него нож; тут незачем заниматься исследованием вопроса о том, какие мотивы побудили убийцу на этот поступок — его надо прежде всего обезоружить.

Но когда Зеин видит честных, хотя и заблуждающихся людей, здесь он проявляет и терпение, и настойчивость, стремясь помочь им правильно понять действительность. Это в особенности сказывается в его отношении к Гордону: он стремится завоевать его на свою сторону, и если ему это не удается, то не потому, что он не понял мучительных исканий героя, а потому, что именно Гордон оказался догматиком, отстаивавшим свои индивидуалистические иллюзии вопреки реальным фактам и логике.

Сам роман Олдриджа, прямого и убежденного сторонника лагеря демократии, является прекрасным свидетельством отсутствия догматизма, ибо Олдридж-писатель с подлинной объективностью отразил в своем романе самые противоположные точки зрения, в том числе и те, против которых он борется со страстной убежденностью. Ни одно произведение современной буржуазной литературы не достигает такой объективности в изображении людей нового мира и их мировоззрения, какую Олдридж проявил по отношению к буржуазному миру в своих романах «Дипломат» и «Герои пустынных горизонтов». Это и понятно, буржуазная литература не может ничего противопоставить передовому мировоззрению нашей эпохи — марксизму-ленинизму. Отсюда приемы замалчивания или искажения, к которым прибегают буржуазные писатели. Прогрессивная литература не боится говорить о взглядах своих идейных противников, ибо эти взгляды сами обличают упадочный, антигуманистический и антинародный характер реакционной буржуазной идеологии. Прогрессивные писатели противопоставляют лжи и клевете буржуазной литературы реальные факты и живых людей того лагеря, который борется за полное освобождение человечества, за уничтожение всех форм гнета: социального, национального и духовного.

6

Мы не имеем возможности остановиться на всех действующих лицах романа — Олдридж вывел их гораздо больше, чем мы перечислили. Можно только кратко сказать, что он каждый раз находит интересные детали для характеристики их. При этом, перенося действие из Аравии в Англию и обратно, Олдридж немногими, но выразительными чертами передает колорит места действия. Особенно удалось ему передать атмосферу безграничных песчаных пустынь, ту своеобразную красоту, которую увидел в них герой.

Эти и другие подобные художественные качества еще не определяют, однако, эстетических особенностей романа. Цель подлинного искусства — органический синтез идейного и образного начал. Мы хотим

иметь искусство всеохватывающее, максимально полнокровное, пластически завершенное. Нам необходимо искусство прекрасное. Под этим мы подразумеваем не одно только совершенство формы, но эстетическую ценность самого содержания.

В той мере, в какой Олдридж стремился к созданию живых образов людей, какие-то контуры этого прекрасного наметились в его книге, ибо прекрасное в искусстве выражается прежде всего и больше всего в образе человека.

Наше понятие прекрасного не отделимо от свободы, и прекрасный человек — это свободный человек. Это инстинктивно ощущает и герой романа, которому претит всякое подавление, искажение личности.

Лица, принадлежащие к лагерю угнетателей и их добровольных холопов, предстают в романе как существа, в которых самый человеческий облик оказывается искаженным. Прекрасными рисует Олдридж тех людей, в которых живет чувство свободы.

Секрет обаяния личности Гордона в его стремлении быть свободным, в том, что он хотя бы освободился от мещанских предрассудков своей среды, осознал несовместимость человеческой свободы с буржуазной цивилизацией. Но его неполноценность состоит в том, что он не до конца освободился от бремени буржуазной идеологии.

В какой-то мере Гордон и сам ощущает свою неполноценность. Отсюда его влечение к людям, которые в отличие от него обладают внутренней цельностью. За эту цельность он любит Тэсс, хотя не может принять ее жизненного идеала и ему она представляется внутренне несвободной. Постоянный спутник Гордона, сержант Смит нравится ему за то, что он хоть и примитивная, но цельная натура, но Гордон ощущает свое превосходство над Смитом, ибо у того нет своей воли.

В особенности же влекут к себе Гордона те люди, в которых он находит сочетание свободы и цельности характера. При этом можно отметить три очень тонко выраженные Олдриджем градации людей такого рода.

Гордон питает особую симпатию к двум арабским мальчикам — Минка и Нури. Они являются для него воплощением чистой, еще не искаженной жизнью и общественными условиями, человеческой природы. Но это очень примитивная ступень свободы, ибо свобода здесь проявляется только в ничем не сдерживаемой игре инстинктов.

Более высокая ступень воплощена в образе Гамида. Этот вождь полудикого племени — человек гордого и независимого характера. Ему уже доступны законы общественной жизни, но это примитивная гражданственность, возможная на почве родовых отношений.

Образ Зеина — это эскиз подлинно свободного человека. В нем воплощены высшие проявления свободы: сознательное служение личности интересам лучшей и большей части человечества, понимание того, что свобода есть познанная необходимость. Мы не упрекаем автора за то, что образ Зеина остался только наброском. Есть много причин, обусловливающих этот факт.

Вероятно, художественно всестороннее раскрытие героев, подобных Зеину, особенно затрудняется тем, что это — новые люди в мире. Мы знаем, что и советские писатели, творящие в иной обстановке и в условиях, где человек нового мира уже является хозяином земли, на которой он живет,— и они испытывают трудности в художественном отображении подлинных героев современности. И эти трудности тем более велики, что это герои нового типа.

Но именно трудности всегда привлекали больших художников, и их выделяло над массой других талантов умение воплотить в искусстве самое новое, самое жизнеспособное — то, что в современности было залогом будущего.

Олдридж создал уже ряд художественных образов борцов за передовые идеалы современности. Вероятно, эта задача еще не раз привлечет его внимание. Свое превосходство над старым умирающим миром новое общество утверждает не только своей более справедливой социально-экономической и политической организацией, не только превосходством своей идеологии, дающей в руки могучее средство постижения законов жизни и преобразования ее, но и человеческими качествами тех, кто борется за этот новый мир и строит его в великом напряжении сил. Красота нового искусства нашей эпохи таится именно в этом человеке. Найти художественные формы для создания образов таких людей, показать величие и красоту рождающегося свободного мира — это и значит создать эстетику нового искусства.

Олдридж стоит на этом пути, и нам представляется, что успехи, уже достигнутые им, как и те, которые его несомненно ожидают в будущем, связаны с тем, что эстетические задачи искусства он решает в органической связи с его общественными задачами.

7

Чем дальше развивается действие романа, чем более многосторонне предстает перед нами Гордон, тем яснее становится, что при всех качествах, отличающих его от рядовых представителей буржуазного мира, он все-таки остается плотью от его плоти и костью от его кости. Но при этом сам Гордон убежден в том, что он занимает независимые позиции. Более того, он полагает, что отстоять себя как личность он может только в том случае, если не примкнет ни к одному из двух лагерей, на которые разделился мир. Тщетно пытается Зеин убедить Гордона, что спасение для него, как для человека, заключается в том, чтобы связать свою судьбу с силами нового мира. Тот упрямо стоит на своем.

Друг Гордона, вождь племени Гамид, сначала также был убежден в том, что отстоять свою свободу он может, заняв позицию между борющимися силами демократии и империализма. Однако реальный политический опыт заставляет его понять, что это невозможно. Он убеждается в том, что империалисты задушат свободу малых племен и народов и что единственное спасение для них — связать свою свободу с национально-освободительным движением, проводимым в борьбе за подлинную демократию.

В конце романа изображается восстание арабов против иностранных империалистов и их вассалов в Бахразе. Узловым пунктом борьбы оказываются нефтяные источники. Английские и американские империалисты желают либо овладеть ими, либо уничтожить промыслы, лишь бы они не достались победившему народу.

Гордон вернулся из Англии, чтобы участвовать в этом восстании. Он сражается с подлинным героизмом. Однако его удручает то, что Гамид связал судьбу своего племени с освободительным движением рабочих и крестьян. В особенности же его страшит то, что победивший народный фронт намеревается создать свою промышленность, служащую интересам простых людей. Гордону представляется, что все зло в технике, в промышленности, в машинах. Он разделяет модную теперь на Западе болезнь вражды к техническому прогрессу, вызванную открытием могучих разрушительных сил, таившихся в недрах вещества. Отсюда он, как и некоторые другие представители буржуазно-интеллигентских кругов, делает вывод, будто все беды человечества имеют своим источником уход от первобытных форм жизни.

Мотив этот уже получил достаточное отражение в литературе капиталистических стран, где появилось множество произведений, в той или иной мере противопоставляющих первобытную жизнь и современное техническое развитие. Мещанский страх и метафизический склад мышления таких людей приводит их к отказу от всех завоеваний культуры и техники только потому, что империалисты грозят всему человечеству, размахивая атомной бомбой. Этому взгляду противостоит мнение всех демократических и миролюбивых народов, верящих в культуру и прогресс и твердо убежденных, что новейшие открытия техники могут и должны быть использованы только в мирных целях.

Зеин, который вообще с наибольшей полнотой воплощает в романе мировоззрение людей прогрессивного демократического лагеря, понимает, что техника является врагом человечества, лишь когда она находится в руках империалистов, но что ее можно использовать на благо миллионов, если она будет в руках народа. Поэтому его забота — спасти нефтяные промыслы, с тем чтобы передать их богатство победившему народу.

Верный себе и последовательный в своих действиях, Гордон решает взорвать электростанцию, являющуюся центром промыслов. Он прокрадывается туда, но в тот момент, когда он готов взорвать все, его настигает пуля и он падает смертельно раненный. Это стрелял Зеин, заметивший злоумышленника, но не знавший, кто он. Впрочем, едва ли Зеин пощадил бы его, даже если бы знал, что это был Гордон, ибо своей попыткой уничтожения промыслов Гордон объективно выполнял то, чего хотели империалисты.

Логика судьбы героя в том, что, отстаивая свой, якобы независимый путь, он по существу пришел к тому, что стал невольным орудием того старого мира, который

он ненавидел и с которым тем не менее не мог порвать. Вольно или невольно он стал пособником тех, кто препятствует социальному прогрессу, миру и демократии, грозя человечеству всеобщим истреблением.

Эта центральная тема романа раскрыта Олдриджем в двух аспектах. Когда он изображает политических деятелей, именующих себя представителями «третьей силы», лейбористов и правых социалистов типа Мак Куина и Везуби, эта тема предстает перед нами как политический фарс, и Олдридж с великолепным сатирическим мастерством показывает, что не только объективно, но и сознательно люди этого типа выступают, как прислужники империалистов, маскирующиеся лживыми фразами о демократии.

В образе Гордона тема романа предстает в своем трагическом аспекте, ибо герой является субъективно честным, искренним человеком, а заблуждения его — следствие ложного, изжившего себя мировоззрения. Будет ли воспринят этот урок теми людьми капиталистического мира, которым близка трагедия Гордона? Это зависит от того, насколько люди, стоящие на позициях героя книги, поймут, что отстаивают свободу иллюзорную, а не ту подлинную свободу, во имя которой борется Зеин и все, кто, подобно ему, хотят избавить человечество от гнета эксплуататоров и от угрозы истребительных войн.

Ел. Романова

О НЕКОТОРЫХ ЯВЛЕНИЯХ В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

Работы советских литературоведов и критиков по вопросам зарубежной и, в частности, американской литературы нашего времени, появлявшиеся за последнее время в сборниках и в периодической печати, можно без труда разделить на две основные группы. Чаще всего они были посвящены произведениям наиболее прогрессивных писателей и ставили себе целью показать новаторство литературы передового направления. Реже, но все же довольно регулярно, появлялись статьи, разоблачающие наиболее реакционных выразителей буржуазной идеологии. При этом многие явления литературы начисто выпадали из поля зрения критики, что неизбежно суживало наше представление о зарубежных литературах.

Правда, можно назвать несколько статей и другого рода, в которых авторы стремились познакомить читателей с общей картиной литературы зарубежной страны. Но необходимость коснуться в одной статье многих весьма разнообразных фактов литературной жизни тотчас же уводила критика в сторону, и он, заинтересовав читателя, не имел возможности глубже раскрыть то или иное литературное явление.

Давно настало время присмотреться к тем тенденциям, которые характерны для сегодняшней литературы стран капитализма и, в частности, США. Только совместными усилиями литературоведов и критиков, только многими работами, последовательно и полно раскрывающими преемственность национальных традиций в литературе современности, продолжение и развитие этих традиций писателями наших дней, можно было бы решить эту задачу.

Настоящая статья является лишь попыткой показать, что в сегодняшней литературе Соединенных Штатов Америки есть немало явлений, незаслуженно оставлявшихся советской критикой без внимания. Рассматриваемые в ней книги не принадлежат авторам, пользующимся всемирной славой. О некоторых из них наши читатели услышат впервые, и это диктует необходимость хотя бы кратко рассказать их содержание. Однако для всех этих книг характерен не только интерес авторов к острым вопросам современной американской действительности, но и искреннее стремление разобраться в происходящем. Многие из авторов не в состоянии еще до конца осмыслить события, волнующие их, но правда жизни настоятельно прорывается на страницы их книг.

В вышедшем в 1950 году романе «Главное колесо» журналист Джон Брукс показывает жизнь редакции иллюстрированного американского еженедельника «Нынешний день». По мере того как герой романа, начинающий журналист Дик Питерс, осваивается с новой для него работой в отделе «Наш образ жизни», перед взором читателя проходит галерея портретов, начиная с рядовых сотрудников журнала и кончая главным редактором, Эдом Мастерсоном, «главным колесом» редакционного механизма.

Мастерсон отдает приказ уволить сотрудника Кацмана, позволившего себе вслух критиковать грубые методы, какими «Нынешний день» обрабатывает обще-

ственное мнение. Слух о его увольнении вызывает среди работников редакции беспокойство. Далеко не все согласны мириться с таким откровенным посягательством на их личные убеждения. Двенадцать сотрудников подают заявление, в котором требуют отмены приказа и предупреждают, что покинут редакцию в случае увольнения Кацмана. Вопреки всем их ожиданиям ультиматум производит на Мастерсона настолько сильное впечатление, что он отменяет свой приказ и уходит в отставку. Одержав победу, Кацман по доброй воле покидает редакцию. На пост редактора вместо Мастерсона назначен карьерист и ловкий делец, один из тех, кто обладает «счастливым свойством верить в то, во что ему удобно верить». По меткому выражению Брукса «крепкий душевный желудок таких людей способен выдержать любую диэту, любые убеждения...»

Брукс красноречиво характеризует принципы, на которых зиждется официальная пропаганда в Америке. По мнению ее организаторов, секрет успеха заключается в том, чтобы каждое печатное слово, что бы за ним ни скрывалось, звучало как нечто неоспоримое и непреложное: «Читатели издавна привыкли, чтобы им изо дня в день говорили уверенным тоном, что надо покупать и как все просто в жизни. Удобно ежедневно получать готовые ответы на вопросы и поважнее, например на вопросы о России, о науке, о боге!»

Впервые вступивший на поприще литературы Эдвин О'Коннор в романе «Оракул», вышедшем в 1951 году, зло высмеивает своего героя, радиокомментатора Кристофера Ашера. Этот «оракул», призванный вещать в эфир непреложные и мудрые истины, оказывается на деле полным ничтожеством.

Продажный карьерист и циник, Кристофер Ашер в совершенстве владеет демагогическими приемами одурманивания радиослушателей. Заигрывая с рядовыми американцами, изнемогающими под гнетом непосильных налогов, он ловко вплетает в свои радиобеседы весьма смелую по форме и совершенно ничтожную по существу критику налоговой политики правительства и тут же с профессиональным цинизмом переходит к восхвалению американских «благодеяний» в Европе, попутно ратуя за введение единого (разумеется, английского) языка в европейских странах. «Сейчас не время для ложной национальной гордости»,— развязно заявляет этот наемный глашатай «американского» века.

Кристофер Ашер был нужен хозяевам только до тех пор, пока ему удавалось изыскивать все новые и новые способы «тронуть сердца» слушателей. Постепенно его манеры, его голос, приемы приедаются, и его служебной карьере грозит бесславный конец. Полный крах терпит он и в личной жизни. Его жена, честная и решительная женщина, уходит от него, узнав, что он на протяжении нескольких лет обманывал ее. Бросает его и расчетливая любовница, почуяв плачевный конец его некогда блестящей карьеры. Приводя своего героя к полному провалу, романист как бы показывает, что ждет каждого, кто идет в услужение к крупному бизнесу.

Негритянский писатель Уиллард Мотли известен как автор смелой книги о детской преступности в США — «Стучись в любую дверь» (1947). Его второй роман «Мы рыбачили всю ночь», вышедший в 1951 году, затрагивает многие уродливые стороны американской действительности. Это горькая книга о крушении надежд и иллюзий тех американцев, которые после трудных лет войны против фашистской Германии вернулись домой и на каждом шагу у себя на родине обнаруживают признаки фашизма. Ее основная идея выражена в словах, взятых автором в качестве эпиграфа: «Мы рыбачили всю ночь и не поймали ничего».

В центре романа — трое американцев, к началу второй мировой войны достигших совершеннолетия и ушедших на фронт. Читатель знакомится с ними по окончании войны, когда они вернулись в Америку.

Джим Норрис, чистокровный американец, механик и профсоюзный организатор, в юности жизнерадостный, красивый, всегда улыбающийся, возвращается из Европы после нескольких лет скитаний по дорогам войны. Он постарел, разлюбил жену и ребенка, потерял вкус к жизни, перестал интересоваться общественной борьбой. Арон Левин, еврей, сын рабочего-социалиста, поэт по призванию, человек тонкой души, демобилизуется вследствие тяжелого расстройства психики. Поляк Чет Косинский, посыльный почтового агентства и актер любительской труппы, возвращается с войны без ноги.

Напуганный разгулом англо-саксомании, Чет Косинский скрывает свое происхожде-

ние и принимает имя Дона Локвуда. Случайно встретившись с одним из «боссов» демократической партии, прожженным демагогом и дельцом, он обращает на себя его внимание. Вскоре Дон оказывается кандидатом на выборах в органы местной власти. Описание политических интриг предвыборной кампании в США, сопровождающейся массовым подкупом избирателей, арестами, избиениями, взяточничеством,— самые сильные страницы книги. Мотли с горечью произносит свой приговор честного американца над лжедемократическими порядками в Соединенных Штатах:

«Такова демократия в действии, таковы основы правительства. Здесь определяется характер власти в данном городе, в данном штате, во всей стране. Здесь решаются судьбы бедняков, обитателей трущоб, рабочих, широких масс средних американцев — их жилищные условия, здравоохранение, охрана младенчества и старости. Именно эта «демократическая» процедура определяет все правительственные звенья, от городского самоуправления до самого Белого дома. Так вот чем определяется политика внутри страны и внешняя политика! Так вот как решаются проблемы войны и мира. Так вот она — свобода и демократия! Вот за что Дон отдал ногу. Арон — рассудок, Джим — душевное равновесие!».

Впрочем, роман «Мы рыбачили всю ночь» — это не только история разочарований. Он рассказывает и о тех, кто отказался стать циником или трусом. Коррупции политической машины противопоставлена борьба прогрессивно настроенных американцев. Один из героев романа говорит: «В Америке есть хорошие люди. Они борются за хорошее дело. Каждый из них трудится по-своему. Возникают новые мысли, новые побуждения. Их можно затоптать в сотнях мест, они возникнут в тысячах новых. Народ не остановишь...»

В романе молодого журналиста Джея Дайса «Вашингтонская история» (1950) на примере служащей государственного департамента в Вашингтоне, рядовой американки Фейт Ванс, показано, в условиях какого террора живут сегодня американцы. Одного злонамеренного «намека» на то, что у Фейт Ванс на пианино стоит якобы бюст Маркса (в действительности это бюст Моцарта), оказывается достаточным для того, чтобы Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности начала преследование Фейт. В дальнейшем выявляется ряд обстоятельств ее биографии, ловко используемых американской охранкой. Отец героини — испанец, живший в США,— умер, не успев довести до конца оформление американского гражданства. Сама она еще в ранней юности сочувствовала борьбе республиканцев в Испании. Свидетельства о рождении в Америке у Фейт не сохранилось, и ее причисляют к «лицам иностранного происхождения», которые лишены сейчас в Америке самых элементарных гражданских прав. Фейт увольняют с работы, заносят в «черный список», устанавливают за ней непрерывную слежку. Вскоре ее арестовывают на улице и отправляют в пересыльную тюрьму на Эллис-Айленд — ее ждет высылка во франкистскую Испанию.

Правдивость ситуации, положенной в основу романа Дайса, целиком подтверждается официальной статистикой. По данным, приведенным в свое время американским ежемесячником «Политикл афферс», мнимых «иностранцев», подобных Фейт Ванс, в сегодняшней Америке насчитывается несколько миллионов. «Департамент юстиции,— писал журнал,— хвастается тем, что всего за четыре года, пока Бюро иммиграции и натурализации возглавлял Томас Кларк (с 1945 по 1949 год.— *Ел. Р.*), оно выслало 830 тысяч человек». Над головами многих тысяч людей, выросших на американской земле, но неугодных американской полиции, нависает угроза высылки только потому, что они либо родились в другой стране, либо не могут документально подтвердить факт своего рождения в Соединенных Штатах.

Серьезная тревога за судьбы американской культуры охватила самые разнообразные слои американского народа с особой силой в те дни, когда началась неслыханная по размаху кампания за уничтожение «нежелательных» книг. По всей стране развернулось движение протеста против нового произвола оголтелых фашиствующих чиновников.

Одним из первых откликов на это движение в литературе явилась вышедшая в 1953 году в одном из крупных буржуазных издательств научно-фантастическая повесть «451 градус по Фаренгейту». Повесть принадлежит перу известного по многочисленным научно-фантастическим романам и рассказам писателя Рэя Бредбери. Это сво-

его рода проекция в будущее. Таковой могла бы — как бы говорит автор — стать жизнь в Соединенных Штатах через несколько десятилетий удушения и истребления культуры, если бы народ Америки не воспрепятствовал этому.

«...Зажав медный брандспойт в руках, следя за этим огромным питоном, оплевывающим мир смертоносным горючим, он ощущал, как кровь стучит у него в висках, а собственные руки казались ему руками какого-то диковинного дирижера...»

Так автор знакомит читателя с героем романа, пожарником Гаем Монтагом, человеком, профессией которого стало не тушение пожаров, не спасение от огня ценностей и человеческих жизней, а истребление книг, объявленных «главной опасностью» для человечества.

Монтаг унаследовал свою профессию от отца и деда. Долгое время она доставляла ему своеобразное удовлетворение. Но постепенно в его душу закрадываются сомнения. Он встречает девушку, которую считают помешанной. Она не похожа на окружающих. Живя уединенной жизнью, она по вечерам выходит любоваться на луну, радуется, найдя одуванчик, много думает о прошлом, про которое ей в детстве рассказывал дядя. Мягкость ее голоса, ее страстная тоска о прекрасном, которого почти не осталось в реальной жизни, влекут Гая. Девушка вскоре гибнет под колесами машины. Но Монтаг уже не тот.

Однажды владелица запретных книг, не скрывая своего презрения и ненависти, заявляет: «Не получить вам моих книг никогда!» Пожарники хотят вывести ее из дома. Она сопротивляется. Книги уже облиты горючим, остается только поджечь их. Капитан команды дает сигнал. Женщина командует «Прочь отсюда!», зажатой в руке единственной спичкой поджигает книги и сама гибнет в бушующем пламени. Монтаг потрясен. Тяжелая болезнь выводит его из строя. Сомнения одолевают его.

Вот уже второй год, как он бессознательно, движимый каким-то неясным чувством, утаивает по книжке от каждого сожжения, прячет ее за пазуху, увозит домой и складывает в тайник в стене комнаты.

Монтаг все чаще начинает — и дома и на работе — высказывать свои мысли. Это навлекает на него подозрения. И вот настает день, когда он с командой выезжает по сигналу тревоги и... машина останавливается возле его собственного дома.

«Книги метались и плясали, как подпаленные птицы, их крылья пламенели красными и желтыми перьями...» Это Монтаг, по приказу капитана, поджег свои книжные сокровища. Потом, движимый ненавистью, он сжигает и капитана Биэтти. Воспользовавшись замешательством пожарников, он спасается бегством. Весть о взбунтовавшемся пожарнике Гае Монтаге облетает страну. Полиция поднята на ноги. Все средства новейшей техники пущены в ход. Однако Монтаг уходит от преследователей в заброшенные сельские районы. Он бредет по зарослям, жадно вдыхая аромат опавшей листвы, зная, что с прошлым покончено навсегда. И вдруг впереди — костер. «Он не знал, что огонь может быть таким. Он никогда не думал, что огонь может не только отнимать, но и давать. Даже запах у него был совсем иной... Он долго стоял, прислушиваясь к теплому потрескиванию пламени».

Вокруг костра сидели люди, не похожие на тех, кто окружал Монтага в его прежней жизни. Осмотревшись, он узнает, что все это бывшие профессора, ученые, деятели культуры. Все они были выброшены из жизни за убеждения, не соответствующие духу времени, или за преступления против представителей власти. Сначала это были одиночки, терзаемые ненавистью и слепой яростью против новых порядков. Постепенно их становилось все больше и больше. Они создали своеобразное «общество хранителей печатного слова» и стали заучивать наизусть отдельные главы наиболее значительных произведений мировой литературы. Порознь эти люди были ничем. Вместе, объединенные общим стремлением сохранить для грядущего культурные ценности, они представляют большую силу. Таков вывод из фантастической книги Рэя Бредбери.

Одной из незаурядных книг об угрозе фашизма в США является и роман Найвена Буша «Торговец ненавистью» (1953). Автор многочисленных сценариев и нескольких романов, Буш в своей новой книге затрагивает важный участок классовой борьбы в США. В лице своего героя Гаспара Сплейна он показывает тех, кто еще в годы второй мировой войны пытал-

ся, прикрываясь демагогическими словами о «патриотизме», внести раскол в рабочее движение в США, посеять расовую и национальную рознь, которая изнутри подорвала бы единство в рядах американских профсоюзов.

Гаспар Сплейн — типичное детище капиталистической системы. Промышляя розничной торговлей галантерейными товарами, он в середине тридцатых годов, оказался в числе приспешников небезызвестного сенатора Хью Лонга. Деятельность этого политического авантюриста, ратовавшего за «раздел богатств», по существу ничем не отличалась от фашистских организаций вроде «черного легиона», «лиги свободы» и других. У сенатора Лонга герой романа Сплейн прошел долгую школу демагогии и обмана, политических интриг и грязной спекуляции на свободолюбии и демократизме американского народа. После убийства Хью Лонга, Гаспар Сплейн несколько лет перебивается спекулятивными махинациями на черном рынке. Но память о былой «славе» не дает ему покоя.

Читатель знакомится с ним в тот момент, когда он, ловко используя случайную встречу с миссионершей, разъезжающей по Америке с религиозными проповедями, пристраивается к ней чем-то вроде антрепренера. Получив доступ к массовой аудитории, привлекаемой религиозными песнопениями и даровой похлебкой, Гаспар припоминает все приемы оболванивания слушателей, заимствованные им в свое время у сенатора. Опытный оратор, он без труда владеет массовой аудиторией. Играя на чувстве страха за свое будущее, характерном для простых людей в капиталистическом обществе, он без труда внушает отсталым, зачастую полуграмотным людям из уличной толпы вражду к «неграм, отнимающим у белых работу», к евреям и к другим национальностям, населяющим Америку.

Портрет Гаспара Сплейна, лживого, алчного, неразборчивого в средствах для достижения цели, предельно циничного в вопросах морали, торгаша, для которого на свете нет ничего святого, удался автору. «В этом романе написан во весь рост портрет американского фашиста», — пишет в рецензии на книгу Буша английская газета «Дейли уоркер».

Книга Найвена Буша перекликается с десятками книг, написанных еще в первые послевоенные годы писателями США и продиктованных острым ощущением фашистской угрозы, нависшей над их родиной. Достаточно вспомнить такие романы как «Будущий мистер Долан» Чарльза Горхэма (1948), «Тень героя» Алана Чейза (1949) или «Во имя нас, живущих» Хаакона Шевалье (1949), не говоря уже о более раннем, но очень ярком по изображению сил, активно содействующих фашизации США, романе «Банда Тэкера» Айры Уолферта (1943) и многих других.

Невозможно рассказать в одной статье о каждом из многих произведений, характерных для процессов, происходящих в литературе сегодняшней Америки.

Несмотря на все усиливающийся разгул реакции подобные книги продолжают появляться на книжном рынке. Они выходят в частных коммерческих издательствах. Ни одно из этих издательств не опубликовало бы сегодня книгу писателя-коммуниста, опасаясь навлечь на себя подозрения в связях с партией, поставленной вне закона. (Известно, например, с какими трудностями сопряжен выход последних книг Говарда Фаста.) Однако американские бизнесмены руководствуются в своей издательской политике прежде всего прибыльностью того или иного издания. Появление на книжном рынке книг, подчас сурово критикующих американскую действительность, свидетельствует, таким образом, о возрастающем интересе к серьезной литературе, о том, что американские читатели пресыщены тем бульварным чтивом, которым завалены витрины магазинов. Иногда и в частных издательствах находятся люди, готовые по принципиальным соображениям с риском для себя продвигать честные, правдивые книги. Широко известна история Ангуса Камерона, ныне вместе с Альбертом Каном организовавшего собственное прогрессивное издательство. После многих лет работы главным редактором в издательстве «Литтл и Браун» Ангус Камерон подвергся гонениям, его неоднократно вызывали в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, и наконец он был уволен. Однако за годы его работы в этом издательстве вышел в свет ряд произведений Говарда Фаста и других передовых писателей Америки.

Эта статья ни в коей мере не претендует на полноту картины. Мы выбрали всего

несколько произведений из многих десятков им подобных. Не все они одинаково ценны по своим художественным достоинствам. Но эти книги говорят об определенной тенденции, характерной для современной американской литературы. Они говорят о том, что критическая, обличительная струя в современной американской литературе не исчезает, как это пытается доказать реакционная американская критика, а наоборот — углубляется и расширяется.

Рост фашистских тенденций в Соединенных Штатах, разжигание расовой ненависти, лживость и продажность буржуазной печати, радио и других средств массового воздействия, произвол ФБР, удушение и растление культуры американского народа — ко всем этим темам все чаще обращаются взоры честных, мыслящих писателей США.

Ценность созданных книг определяется мировоззрением писателей, их жизненным опытом, степенью их мастерства. Нередко писателю удается подметить явления несомненно важные, симптоматичные, даже типические. Далеко не всем, впрочем, удается создать подлинно реалистическое и высокохудожественное произведение. Многие писатели не видят путей к преодолению социального зла. О многих из них можно сказать словами Джона Брукса из его романа «Главное колесо»: «Они уже достаточно разумны, чтобы поставить вопросы, но не для того, чтобы ответить на них, хотя бы самим себе».

В фантастическом вымысле Рэя Бредбери «451 градус по Фаренгейту» многое наивно, многое спорно. Глубоко неверна мысль автора, будто в сохранении культуры заинтересована только интеллектуальная верхушка общества. Но основная идея повести продиктована уверенностью в том, что политика истребления книг и других ценностей культуры враждебна интересам человечества. Сколь ни мрачна картина, нарисованная писателем, он верит в конечную победу разума и культуры над их врагами, временно захватившими власть. Характерна убежденность автора в том, что одиночка бессилен, а коллектив непременно победит, если он видит перед собой исторически оправданную цель.

Изображение человеческих характеров в романе Уилларда Мотли «Мы рыбачили всю ночь» в значительной мере отягощено влиянием фрейдизма, а сам роман изобилует натуралистическими сценами. Уиллард Мотли еще не в силах вырваться из порочного круга декадентских влияний. Но гражданская совесть не позволяет писателю молчать о том, что больше всего волнует его соотечественников.

Взыскательный читатель мог бы справедливо предъявить автору «Вашингтонской истории» Джею Дайсу серьезные претензии. Дайс отдал щедрую дань самым дурным традициям развлекательного американского романа. И все же его книга не может оставить равнодушным ни одного вдумчивого читателя. Она пробуждает чувство протеста против того произвола, который чинят в «демократической» Америке над честными людьми. Появившись в Соединенных Штатах в 1950 году, роман Дайса осенью 1954 года вышел во французском переводе в Париже. Впечатление, произведенное им на французских читателей, ясно передано в рецензии «Леттр франсез». «Автору удалось, — пишет рецензент, — найти в хаосе маккартизма в США четкий сюжет романа, выделить из тысячи драм, о которых нам сообщают газеты, историю, близкую нам всем, сделать героиню книги существом из плоти и крови, существом до такой степени человечным, что каждый из нас не только думает, но и глубоко верит: «Это могло бы случиться и со мной». И в то же время, ему удалось совершить переход от частного, исключительного, необычного к общему, от судьбы одного человека к общей судьбе...»

Роман Дайса содержит кое-что новое по сравнению с многими книгами критических реалистов прошлого. Героиня книги Фейт Ванс не бессильна перед внезапно выпавшими на ее долю испытаниями. Это человек с чувством собственного достоинства, человек, глубоко оскорбленный совершаемым над ним произволом. В ее сознании постепенно созревает решимость бороться против социальной системы, породившей эти преследования. К тому же — и это тоже немаловажное обстоятельство — Фейт Ванс не одинока, с ней ее друзья и единомышленники. Именно «чувство локтя» помогает ей сохранить мужество.

Направление, по которому идет развитие характеров Фэйт Ванс, ее адвоката Чендлера и некоторых других персонажей романа, симптоматично. Это тот путь, на который так убедительно, с прозорливостью

большого художника-реалиста приводит к концу интереснейшего романа «Живи среди молний»* своего героя американский писатель Митчел Уилсон. Образ ученого-физика Эрика Горина привлекает читателей прежде всего той эволюцией, которая происходит в его сознании на протяжении романа. Его мужественное решение вступить в борьбу с империалистическими агрессорами, поджигателями новой войны, которые пытаются превратить науку — дело всей его жизни — в средство атомного шантажа, оправдано логикой событий.

Пусть авторы других обличительных, во многом правдивых книг останавливаются еще на полпути. Пусть Эдвину О'Коннору и Найвену Бушу в их несомненно интересных и значительных книгах не удалось создать хотя бы один полнокровный положительный образ, который писатели смогли бы противопоставить ярким в своей беспредельной подлости героям их романов. Расширение круга книг, содержащих в себе жизненную правду, само по себе представляет необычайно важную тенденцию в развитии американской литературы. Многочисленные произведения последних лет самым решительным образом опровергают заверения реакционного еженедельника «Сатердей ревью» о том, что американским писателям предстоит писать о нации «довольных, процветающих и безусловно счастливых людей» и что «роман о душевном или социальном протесте» безвозвратно умер в Америке.

Честные, наблюдательные писатели Америки все чаще задумываются над вопросом о своем месте и роли писателя в обществе. Некоторые еще довольно робко вступают на путь обличения тех сил, которые мешают человеку жить полной, счастливой, созидательной жизнью. Другие принимают деятельное участие в передовом движении своего времени — в борьбе за мир, против фашизма и угрозы новых кровопролитных войн. Это самым благотворным образом сказывается на их творчестве, помогая им создавать произведения реалистические, распознавать в окружающей действительности то новое, что составляет завтрашний день человечества.

В 1934 году в интервью с нью-йоркским корреспондентом «Правды» Теодор Драйзер, художник, не раз возвышавший свой гневный голос против социального зла, с большой горечью сказал: «Американская литература спит глубоким сном». Уже тридцатые годы и годы войны показали, что современная американская литература — если пользоваться выражением Драйзера — просыпается от сна.

Сегодня в литературной общественности США все чаще раздаются голоса протеста против всего того, что представляет угрозу демократическим правам американского народа. Поэты Арчибальд Маклиш и Карл Сэндберг, драматурги Артур Миллер и Роберт Шервуд, романисты Луи Бромфильд, Джон Хэрси и Уолдо Фрэнк — таковы лишь немногие имена из числа тех видных деятелей американской литературы, которые в той или иной форме выразили свое гражданское негодование или горечь по поводу нынешних антидемократических порядков в Соединенных Штатах Америки.

Послевоенные годы убедительно показывают, что время глубокой спячки миновало. В сознании многих представителей буржуазной интеллигенции США произошли или происходят значительные сдвиги. Справедливы слова, произнесенные несколько лет назад на Конференции прогрессивных граждан Америки Уиллардом Мотли: «...хотя перо и не сильнее меча, но каждое честно написанное слово — это еще один кирпич, выломанный из здания лжи. Писатель своим словом участвует в созидании нового мира».

---

* Эта книга в русском переводе названа «Жизнь во мгле».

Богдан Чешко*

НАШИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ

То, что я пишу о состоянии польской культуры и о той жаркой полемике, которая в десятую годовщину Народной Польши развернулась в широких кругах творческих работников и деятелей культуры, — ни в коей мере не претендует на обстоятельный, исчерпывающий анализ. Думается, что сейчас еще не время делать обобщения и такая попытка была бы, по сути дела, еще одним дискуссионным выступлением. В своей статье я постараюсь ознакомить советского читателя с содержанием упомянутой дискуссии. Я сам писатель, проблемы, выдвинутые в спорах польских писателей, художников, деятелей кино и театра волнуют меня самого, мне не подстать научный, бесстрастный обзор всей этой обильной, животрепещущей проблематики, я и не стремлюсь занять такую позицию.

Представьте себе, что один из участников дискуссии, всего лишь на минуту оставивший зал заседаний и настигнутый в кулуарах, пытается рассказать вам о спорах своих друзей, товарищей, коллег.

Эта оговорка диктуется единственно стремлением не обмануть надежд читателя.

Литература и искусство Народной Польши прошли одиннадцатилетний путь развития. В десятую годовщину мы подводили итоги наших достижений во многих областях жизни, приводили в порядок свое «снаряжение» перед дальнейшим маршем вперед.

В области культуры, естественно, минувший год был годом подведения итогов. А подытоживать пришлось многое, так как это были бурные годы в развитии польской культуры, насыщенные содержанием, богатые достижениями.

Подобно тому как это было в свое время в Советском Союзе, сейчас в братских странах народной демократии одной из самых существенных особенностей великой перемены в области культурной жизни является приобщение народных масс к культуре.

Мои старшие коллеги — ветераны пера — иногда рассказывают о жизни литераторов в довоенной Польше. Их воспоминания слушаешь точно «Сказку о железном волке» **. Поистине волчьими были законы, правившие жизнью литературы, железными были законы, правившие капиталистическим книжным рынком.

Обычно частный издатель исчислял тогда тираж книги таким образом: брал за основу количество имеющихся библиотек и начислял несколько сотен экземпляров для продажи в книжных магазинах. И оказывалось, что страна, насчитывающая более двадцати миллионов человек, получала произведения своего писателя в количестве от четырех до шести тысяч экземпляров. Причем таким тиражом издавались обычно лишь романы известных, популярных авторов. Поэтические сборники дебютантов, как правило, издавались за счет автора, причем тираж изданий поэтических произведений очень редко превышал пятьсот

---

* Богдан Чешко — польский писатель, лауреат Государственной премии Польской Народной Республики, автор повести «Поколение».

** Повесть-сказка В. Серошевского, название которой стало нарицательным.

экземпляров; случалось, что они печатались в пятидесяти, а то и менее экземплярах.

При таком положении в издательском деле мало кто из писателей в довоенной Польше мог просуществовать литературным трудом.

Один из популярнейших в Народной Польше поэтов, дебютировавший до войны, Станислав-Рышард Добровольский служил в те времена на варшавской электростанции. Ветеран польского рабочего движения Люциан Рудницкий, автор книги «Старое и новое», был служащим страхового общества. Источником существования автора книги «Дневник, написанный на фабрике «Целлюлоза» Игоря Неверли была стенография. Знание стенографии и поныне служит ему. Я всегда поражаюсь, когда он расшифровывает вслух свои диковинные иероглифы.

Не многим известно, что Леон Кручковский — инженер-химик и что когда-то он работал по этой специальности.

Много других писателей добывали средства к существованию за пределами своей истинной профессии, к которой их призывал талант, наклонности. Многие пробавлялись переводами с иностранных языков, пытаясь таким образом создать себе материальную базу, всегда, однако, оказывавшуюся шаткой. Трудно было прокормиться пером, чрезвычайно трудно, если писатель дорожил честью своей профессии, не умножал бульварную литературу, не продавал свою писательскую и гражданскую совесть каким-либо иным способом (а таких способов было достаточно).

Я питаю глубокое уважение к людям, которые пронесли сквозь ту презренную эпоху чистое пламя в своих сердцах.

Сам я дебютировал уже в Народной Польше и не изведал тех условий, в которых культивировалось литературное кустарничество. В Народной Польше литература перестала быть частным делом, она вышла из затхлых заводей на широкий простор.

Писательская профессия снискала себе неведомые доныне общественное положение и почет. Многократно расширился круг читателей, многократно возросла сила общественного воздействия литературы.

Тиражи книг, превышающие сто тысяч экземпляров, теперь уже не редкость в Польше. Осуществилась мечта Адама Мицкевича: книги, действительно, «забрели под стрехи», и не только произведения великого польского поэта. Неустанная пропаганда среди широких кругов читателей, общий рост культурного уровня вызвали настоящий «книжный голод». Немалую роль сыграла здесь и ликвидация неграмотности.

Нередки стали письма от читателей, начинающиеся словами: «Три года... четыре года... пять лет тому назад я еще не умел расписаться». Писатель приобрел известность, вышел из своего кабинета «на читательский рынок» — к людям, у которых есть свои требования, претензии, интерес к работе писателя.

Мы смотрим в глаза своим читателям. Кто из нас не изведал минут колебания и неуверенности, когда, бывало, готовишься к творческому вечеру и отбираешь материалы? Кто из нас не испытывал радости, когда на праздник книги, в дни книжного базара подписываешь экземпляры у киосков под цветущими каштанами Аллеи Сталина, залитой солнцем зрелой весны? Наше слово обращено к множеству людей, множество людей обращается к нам. Неведомые доныне значение и вес приобрел разговор писателя со своим народом. А это обязывает. В первую очередь обязывает к идейности.

В первые послевоенные годы борьба за социалистический реализм в польской литературе развертывалась с особенной остротой. И хотя принципиальная победа в этой борьбе уже одержана, хотя преобладающее большинство писательской общественности признало плодотворность этого творческого метода и приняло его в своем творчестве, хотя писатель — общественный деятель — далеко не единичное явление в нашей литературной жизни,— эта борьба продолжается и сейчас.

Немалый вклад в этой решающей победе принадлежит советским писателям, советской литературе. Самым убедительным аргументом в наших спорах всегда были и являются образцы достижений советской литературы — Маяковский, Шолохов, Горький... Одновременно достижения советской литературы создали критерий читательских оценок. «Если вы ссылаетесь на крупные имена и крупные произведения,— говорил читатель,— то ваш долг — стремиться достичь таких же вершин искусства».

Если в первое время на съездах польских писателей, в литературной печати и, что важнее всего, в творчестве бои шли за принципиальную победу метода социалистического реализма, то теперешние дискуссии в кругах творческих работников проникнуты стремлением обогатить искусство социалистического реализма, которое уже существует в нашей стране.

Дискуссии на эту тему начались не сегодня, однако, раньше они носили скорее кулуарный характер.

Если бы понадобилось установить тот момент, когда наши споры из кафе, кулуаров, частных квартир хлынули в залы заседаний творческих союзов, на страницы газет и журналов,— нам следовало бы вернуться к одиннадцатой сессии Совета культуры и искусства, происходившей ранней весной прошлого года в облицованных под мрамор прекрасных залах Варшавского Кардинальского дворца, только что восстановленного из руин.

Необходимо пояснить, что Совет культуры и искусства — это объединение актива творческих работников разных профессий. Совет культуры и искусства имеет свой печатный орган — еженедельник «Пшеглонд культуральны», в котором освещаются различные стороны культурной жизни страны.

Было бы явной ошибкой думать, что на одиннадцатой сессии этого Совета актив творческих работников и работников культурного фронта вдруг ни с того ни с сего подверг критике ряд недостатков, укоренившихся на некоторых участках культурной деятельности страны.

Как мы уже говорили, в действительности споры велись еще раньше, в особенности в литературных кругах, где полемика о схематизме, бесконфликтности и лакировке длилась уже давно.

Это не был «спор вообще». Десятилетие принесло много книг писателей как старшего, так и младшего поколения, книг, к которым не приклеить этикетки «схематизм». Ничего общего не имеют с этим явлением ни «Дневник, написанный на фабрике «Целлюлоза» Игоря Неверли, ни «Медальоны» Софьи Налковской, ни «Пепел и алмаз» Ежи Анджеевского, ни рассказы Тадеуша Боровского. Литературным рецептам, которые услужливо подсовывали некоторые критики, желавшие превратить марксистскую науку о литературе в кодекс окостеневших догматов, писатели противопоставляли собственные наблюдения над жизнью во всем богатстве ее форм и проявлений. Динамику и богатейшее содержание нашей действительности, разнообразие человеческих судеб с их поражениями и победами, страданиями и счастьем нельзя было вместить в рамки канонов, признанных некоторыми критиками обязательными. Тем хуже для критиков. Писатели, которые хотели найти выражение столь сложных и трудных проблем, какие сопутствовали, например, жизни Щенсного — героя книги «Дневник, написанный на фабрике «Целлюлоза»,— не могли уступить и не уступили тем, кто представлял себе жизненный путь коммуниста как некую прямую, от самого рождения до самой смерти неукоснительно ровно устремленную вверх линию, безошибочную, геометрически прямую. Софья Налковская, создавая свои «Медальоны», основанные на ее личном опыте члена Комиссии по расследованию гитлеровских преступлений в Польше, желая найти выражение тому, чем является фашизм, не могла уступить и не уступила голосам, призывавшим покончить с «литературой страдания». Если писатель предъявляет обвинения (в данном случае — фашизму), он должен подкрепить их материалом!

Голоса, предписывавшие рецепты, отзвучали, а множество ценных книг осталось — книг, написанных людьми, которые своим писательским трудом искренне хотели помочь созиданию новой польской действительности. В числе этих книг — названные мной книги Неверли и Налковской, получившие первые места в плебисците читателей «Лучшая книга десятилетия», проведенном журналом «Нова культура» *.

Может быть, менее отчетливыми, но столь же пламенными были дискуссии в кругах художников и скульпторов, деятелей кино, театра и в других творческих кругах Польши.

Основное, на чем сосредоточилось внимание одиннадцатой и последующих сессий Совета культуры и искусства, а также внимание съездов творческих организаций, дискуссий на страницах газет, — это критика недостатков работы в области культуры. Каковы же были эти недостатки и какие меры намечались для их искоренения?

По мнению участников дискуссии, по

*Орган Союза польских писателей.

мнению самих работников, осуществляющих конкретное руководство в области культуры, самокритично оценивающих свою деятельность, весьма существенным недостатком было администрирование, недооценка творческой инициативы работников культурного фронта.

Так, например, участники дискуссии единодушно осудили практиковавшийся среди отдельных работников Министерства культуры порочный метод подготовки художественных выставок, когда заранее составлялись тематические списки, своего рода «меню» из названий картин, которые хотелось бы видеть на выставке. Тех художников, которые всерьез относились к такому «меню», состряпанному, видимо, по комплектам газет, за письменным столом, обнадеживали перспективой покупки картины в будущем. Эти тематические списки сковывали творческую инициативу художника, превращались в своего рода «шпаргалки», демобилизующие художника в его самостоятельных идейных поисках.

Участники дискуссии пришли к выводу, что такие методы руководства художественным творческим процессом порождали халтуру. Некоторые, оторванные от жизни, циничные, а порой и враждебно настроенные люди рассуждали так: «Хочешь мелиорацию — пожалуйста. Нужен трактор — вот тебе трактор».

В области литературы не оправдала себя централизация издательств и литературных журналов, которая не стимулировала развитие творческих кругов за пределами Варшавы, литературной жизни в городах и областях страны, имеющих для этого объективные данные, если принять во внимание хотя бы наличие в них высших учебных заведений с отделениями гуманитарных наук, не говоря уже об исторических традициях и социальных условиях, сложившихся в результате культурной революции в Польше.

Много говорилось тогда о недостатках и недочетах. Мы остановились только на некоторых проблемах, вокруг которых сосредоточивалась и продолжает сосредоточиваться дискуссия в кругах польской творческой интеллигенции.

На четырнадцатой сессии Совета культуры и искусства, состоявшейся в феврале текущего года, министр культуры и искусства Влодзимеж Сокорский говорил в своем докладе о явлении, которое он назвал «культурными ножницами». Это явление заключается в том, что в последнее время образовался разрыв между нуждами широких масс, стремлениями творческих работников — и старыми методами культурно-просветительной работы. Намеченная на четырнадцатой сессии новая организация работы в области культуры будет означать большую, нежели это было до сих пор, самостоятельность творческих союзов, повышение ответственности этих союзов за те явления, которые происходят в их среде. Она будет означать также повышение ответственности культурных работников всей страны, ответственности Народных Советов, общественных организаций и профсоюзов.

Решения четырнадцатой сессии Совета культуры и искусства, обсуждавшей вопросы культурной политики в масштабе всей страны, отвечают потребностям творческих работников, ощущающих необходимость в большей самостоятельности, в возможности более непосредственного общения со своим «потребителем».

То, что такая необходимость назрела, объясняется значительными преобразованиями, происшедшими за десять лет существования Народной Польши. Изменился облик страны, большие перемены произошли в сознании людей, в сознании творческой интеллигенции. И поэтому естественно, что и в области культуры мы сейчас предъявляем к себе более высокие требования. Ведь каждый из нас стремится взять на свои плечи большую тяжесть персональной ответственности, а не опираться на посох, увитый резолюциями с санкционирующими подписями. Каждый из нас лучше, чем прежде, осознает свой общественный долг, основательнее знает жизнь, глубже понимает деятельность организма народного государства, приобрел больше профессиональных знаний, больший творческий опыт.

Разве мало значит и разве случайно то, что многие польские писатели заседают в Сейме Польской Народной Республики, представляя в своем лице народ; что многие из нас активно работают для великого дела мира не только за письменным столом, но и принимают живейшее участие в организационной деятельности движения борцов за мир. Имена наших передовых писателей вы встретите под обращениями Всемирного Совета Мира, а их речи слышали не на одной географической широте.

Если мыслить историческими категориями, десять лет — едва заметный отрезок времени в рамках человеческой жизни — для каждого из нас это целый период, богатый пластами переживаний, наблюдений, раздумий. Та часть польской интеллигенции, которая в первые годы после освобождения открыто боролась против передового мировоззрения, позже, в период укрепления народной власти в Польше, когда в области искусства шла борьба за утверждение метода социалистического реализма, держалась в «гордом отчуждении», посвящала себя исключительно переводческой работе или же созданию полных горечи мемуаров «на суд времен». Сейчас эта часть интеллигенции заговорила.

В значительной мере ликвидировалась литературная «ничья земля», населенная людьми, хотя и не всегда чуждыми нам, но в своей субъективной честности верными ранее принятым убеждениям.

Многим из этих людей помогла именно та откровенная, прямая критика допущенных в области культуры ошибок, которую мы развернули в десятую годовщину. Многие из них, увидев, наконец, в нарастающей волне полемики, в нашем стремлении освежить атмосферу литературной жизни действительно патриотическую, глубокую заботу о благе польской литературы, впервые за долгие годы высказались со всей откровенностью в большой анкете «Писатели о десятилетии», объявленной на страницах журнала «Нова культура».

В этой анкете приняли участие почти все польские писатели. Некоторые из них выступили после периода «гордого отчуждения» как литературные публицисты.

Анкета «Писатели о десятилетии», ответы на которую вот уже более года печатаются почти в каждом номере журнала (а в некоторых номерах публикуются ответы нескольких писателей одновременно), стала выдающимся событием, значение которого вышло за пределы литературных кругов. Вначале эта анкета была задумана как публицистическая подготовка к съезду польских писателей, происходившему год назад.

Эта анкета получила положительную оценку не только среди творческих работников, но и среди широких читательских масс, о чем свидетельствуют многочисленные письма читателей в редакцию журнала.

Я думаю, что это начинание вызвало такой всеобщий интерес потому, что в высказываниях писателей, чьи имена имеют различный вес в польской литературе, читатель не раз мог увидеть свои собственные сомнения и трудности, мог убедиться в том, что писатель — не «сверхчеловек», что у него те же заботы и сомнения, достижения и победы.

У многих из тех, кто занимал позицию «гордого отчуждения», ответы на анкету вылились в рассказ, потрясающий глубиной человеческих переживаний, во взволнованное описание пути, которым писатель шел к нам, пути, который привел его в ряды Национального фронта, объединяющего всю польскую общественность. Во многих ответах на анкету критиковались те методы работы в области культуры, которые послужили для части писателей причиной ухода на позиции отчуждения, те методы, которые вместо того, чтобы разрушать «башни из слоновой кости», способствовали их сооружению. В своих ответах писатели также сурово оценивали и собственную пассивность. Ибо нет ничего геройского в том, что человек, сам пребывающий в бездействии, предоставляет другим трудиться над созданием новой литературы. А когда у тех, кто созидает, случается неудача, он изрекает: «я давно это знал». Бездействие тоже, конечно, своего рода позиция, но позиция людей с мелкой душой.

Искренность, непосредственность и прямота высказываний писателей на страницах журнала «Нова культура», зачастую обнажающих сложный механизм перемен в мировоззрении, кропотливую перестройку нередко издавна налаженного писательского станка, свидетельствующих о нелегких, не механически определившихся путях человеческого мышления,— все это является ценным вкладом в нашу дискуссию. И эта широкая писательская исповедь заслуживает того, чтобы к ней прислушались, вдумались в нее и пришли к практическим выводам.

Ясно, что картина дискуссии, переданные в общих чертах полемика и размышления были бы неполными, если бы мы не вспомнили также об оборотной стороне медали.

«Ну да»,— говорили некоторые умники и присяжные хулители, импотентные писатели, фокусники, жонглирующие словом, шарлатаны и хулиганы, певцы пресловутой «радости жизни», отождествляющие ее с американским образом жизни,—

все те «угнетаемые» народно-демократическим строем, который «не дает им развиваться»; «ну да,— говорили они,— мы ведь утверждали то же самое». Немало идейной мути стало просачиваться в чистый поток полемики. Когда двое говорят одно и то же, это вовсе не значит, что они говорят то же самое.

Мы говорили: «Книги, появившиеся в период, когда мы пропагандировали «производственную литературу», в большинстве своем не могут нас удовлетворить, потому что за производственным процессом в них не было видно человеческой жизни во всем ее богатстве. Эти книги порой отталкивали читателя своей упрощенческой дидактикой, они слишком прямолинейно оптимистичны, изобиловали политическими схемами. Однако заслуга людей, писавших эти книги,— а среди них немало произведений, не лишенных достоинств,— состоит в том, что они впервые обратили внимание и читателей, и своих собратьев по перу на громадную область совершенно новых проблем и что у них хватило мужества произвести разведку в той области, на которую должно начаться большое писательское наступление. Их заслуга в том, что в своих книгах они впервые выдвинули проблему социалистического труда. Таким ценным произведением является, например, книга Сцибора-Рыльского «Уголь».

Однако шарлатаны, жонглеры, импотенты от литературы принимают к сведению только первую часть нашего утверждения и говорят: «Значит, вы все-таки признаете, что производственная литература плохая».

Когда мы говорим о свободе творческой инициативы, о смелости поисков формы, о повышении личной ответственности писателя за произведение искусства — они рады подкинуть нам весь формалистический мусор. Они хотели бы абстрагировать творческую свободу, оторвать ее от идеологии, превратить в фетиш, в «искусство для искусства». Эти горе-теоретики встречают надлежащий отпор со стороны писательской общественности. Свобода поисков и новаторство — да! Но только для творческих работников, принимающих присущие нашей литературе принципы идейности, гуманизма, реализма. Личная ответственность писателя за произведение — да! Но за произведение, помогающее нашей борьбе.

Вопрос об идейно-политическом воспитании писателя сохраняет всю свою важность и актуальность.

Когда мы говорим, что совершенно необходимо более пристально следить за процессами, происходящими в культуре капиталистических стран; более внимательно читать книги наших друзей на Западе, учиться у передовых писателей Запада; что надо также знать врага, потому что, не познав врага, ничего не зная о враге, нельзя с ним бороться, — литературные жонглеры подмигивают и потирают руки в надежде, что прочтут по-польски Генри Миллера *, в надежде, что мы наводним книжный рынок человеконенавистнической литературой разложения, сомнения и страха. А этому, конечно, не бывать.

Если бы мы, боясь тонких струек грязи, просачивающихся в животворный поток дискуссий, построили запруду, преградившую бег всего потока, мы поступили бы неправильно, мы бы расписались в своем малодушии, в своей неуверенности, в своей слабости. А это не так, мы не слабы, мы не неуверены, и, возвращаясь к уже высказанной мысли, повторяю, что именно на основе наших достижений, именно на основе общего идейного роста всего общества в целом и работников литературы и искусства в частности выросли наши требования к искусству, задача которого формировать сознание людей, строящих социализм, обогащать их опыт, заставлять полнее звучать струны человеческого сердца.

Нелегко бороться на два фронта,— с одной стороны, противостоять проникновению более или менее отчетливо выраженных, более или менее явных идей и идеек классовых врагов, и, с другой стороны, преодолевать рутинерство, сектантство, косность в своих рядах.

Мы должны терпеливо анализировать явления культурной жизни и вступать в полемику с теми, кто полемики заслуживает, внимательно прислушиваться к высказываниям и уметь отвечать на вопросы как читателей — трудящихся, так и писателей. Выполнение этих задач требует идейной мобилизации, требует интеллектуального труда, требует ума. И если это так, то необходимость неустанной мобилизации сил и есть главный вывод из той дискуссии, о которой я попытался рассказать.

---

* Генри Миллер—американский писатель, автор порнографических романов.

Лев Никулин

Эпопея чешского народа

«Эта книга, как и книга «Встанут новые бойцы», зародилась в тюрьме и концентрационном лагере».

Можно ли без волнения читать эти строки из послесловия Антонина Запотоцкого к его книге «Бурный 1905 год»?

Долгие и тяжкие годы, суровые испытания не угасили дух борца в одном из самых выдающихся деятелей революционного движения Чехословакии. В заточении, за проволокой концентрационного лагеря родилась мысль о создании книги воспоминаний — книги о смелой и плодотворной жизни человека, которого теперь мир знает как президента Чехословацкой республики.

Можно было по-разному написать эту книгу. Это могли быть публицистические статьи, объединенные одной темой — историей рабочего движения в течение полувека. Это могли быть очерки мемуарного стиля, живое свидетельство борца-революционера. Наконец, это могло быть художественное повествование — историческая хроника классовой борьбы чешского пролетариата.

Книги «Бурный 1905 год» и «Красное зарево над Кладно» (вместе с книгой «Встанут новые бойцы», еще не переведенной на русский язык) составляют трилогию. Это — произведение художественное, притом автобиографического характера. Оно представляет для нас особый интерес, потому что автор рисует тяжкий и долгий путь народа Чехословакии к подлинной демократии, к побеждающему, преобразующему страну социализму.

Трилогия Антонина Запотоцкого ценна еще потому, что она написана подлинным художником слова. Это достоинство сближает трилогию с произведениями мемуарно-исторического жанра, замечательным образцом которых является «Былое и думы» Герцена. Правда, события, о которых мы с интересом читаем в трилогии Запотоцкого, относятся к более позднему времени, здесь рассказано об ином этапе борьбы за свободу. Это не середина прошлого века, как в произведении Герцена, а конец его и первые десятилетия нашего века — трилогия о революционном движении в Чехословакии.

Но не только это привлекает советского читателя к произведениям Антонина Запотоцкого. Трилогия интересна нам еще и потому, что в ней мы ощущаем громовые отзвуки величайших в истории человечества русских революций 1905 и 1917 годов. Перед нами открывается во всей глубине международное значение 1905 года в России и победы Великой Октябрьской социалистической революции 1917 года. Становится ясным могучее влияние революционных битв в России на развитие революционного движения в Западной Европе, в частности в Чехии; об этом и повествует главным образом автор трилогии — участник героической борьбы чешского рабочего класса, которая ширилась и продолжалась, разгораясь все сильнее и сильнее, год от года, от десятилетия к десятилетию.

В тот день, когда над броненосцем императорского русского флота «Князь Потемкин Таврический» взвилось красное знамя, пражское предместье, Далимилова улица, казалось, жило обычной жизнью. Население доходного дома, принадлежавшего колбаснику Пивоньке, обременено обычными житейскими заботами. Жанровые сцены, описание этого тусклого, обывательского быта сделано пером наблюдательного и острого сатирика и принадлежит к лучшим страницам книги «Бурный 1905 год».

Что, кроме житейских, будничных забот, может волновать большинство жильцов дома Пивоньки? Отсюда далеко до Черного моря, где над броненосцем «Потемкин» развевается красный флаг революции. Но для каменотеса Тонды Будечского весть о восстании матросов русского броненосца «Потемкин» не просто сенсационное известие из России. Обыватели охвачены страхом, как бы революция не докатилась до них. А для каменотеса, для его товарищей тружеников революция в России — громадная радость; теперь уже ясно, что царь не находит опоры даже во флоте, а за флотом последует армия!

Весть о «Потемкине» воодушевляет рабочее население Праги, борьба против эксплуататоров обостряется. Пусть даже царскому правительству удалось потушить восстание во флоте, но отзвуки 1905 года, отражение революционных событий в Рос-

---

Антонин Запотоцкий, Бурный 1905 год, Государственное издательство художественной литературы, М., 1954.

Антонин Запотоцкий, Красное зарево над Кладно, Издательство иностранной литературы, М., 1954.

сии ощущаются в Праге, на фабриках и заводах с возрастающей силой. Политические забастовки, демонстрации осени 1905 года в Праге, картины уличных битв с полицией императора-короля Франца Иосифа возникают перед нашим читателем. Читатель осознает значение пролетарской солидарности между борющимися русскими и чешскими рабочими. Чувствуется, что осень 1905 года в Праге — только начало, что эти события предшествуют великим классовым битвам, что это отзвуки «генеральной репетиции», как назвал Ленин революцию 1905 года.

Ценность книги Антонина Запотоцкого о 1905 годе в Чехии еще в том, что автор глубоко вскрывает сущность государственного строя австро-венгерской монархии, показывает среду, на которую опирался в Чехии клерикально-полицейский строй так называемой «лоскутной империи». Вот колбасник Пивонька, типичный хищник-буржуа, домовладелец, выколачивающий гроши с жильцов, рабовладелец, пользующийся не только трудом, но и телом своей прислуги Марьянки, темной, запуганной девушки из деревенской глуши. Вот правые социал-демократы и неустойчивые, мятущиеся люди вроде анархиста Франты Габана, вот интеллигенты, испугавшиеся роста рабочего революционного движения,— все они по существу были верноподданными монархии Франца-Иосифа, союзниками глубоко враждебного чешскому рабочему и крестьянину государственного строя. Революция 1905 года в России потерпела поражение. Пламя ее погасили кровью. Главным образом поэтому императорско-королевской власти удалось справиться с революционным движением рабочего класса Праги.

Автор, участник событий 1905 года в Чехии, Антонин Запотоцкий обладает редкой способностью рисовать портреты действующих лиц. И Пивонька, и анархист Франта Габан, и забитая девушка Марьянка предстают перед нами в живых, запоминающихся образах. Заслуга автора и в том, что он сумел показать в движении, в развитии, в духовном росте своего героя, каменотеса Тонду Будечского. Тонда не пал духом, не сдался, когда победила и утвердилась реакция. Для Тонды борьба продолжается. Он не одинок, у него есть единомышленники и товарищи. Люди из Кладно — горняки и металлурги — продолжают борьбу с буржуазно-полицейским строем. «Красное зарево над Кладно» естественно продолжает повествование о Тонде Будечском и его товарищах.

Книги Антонина Запотоцкого, при всех своих художественных достоинствах, при том, что они написаны человеком, обладающим дарованием беллетриста,— не романы, а историко-революционная хроника. В произведениях этого жанра вполне допустимо в ходе повествования вводить новых и новых действующих лиц. Автор не связан сюжетными ситуациями, и для него не обязательно дорисовать до конца судьбу каждого эпизодически введенного в повествование действующего лица. Точно так же в этом жанре литературы вполне допустимо для автора привлекать газетные статьи, прокламации, листовки — они придают документальность историко-революционной хронике, подкрепляют ее. От этого динамика повествования не ослабевает, наоборот, читатель видит в движении праздивые картины эпохи; вместе с действующими в повествовании лицами он переживает события того времени.

Первая мировая война, затем крушение австро-венгерской монархии — вот что пришлось пережить Тонде Будечскому, сыну чешского народа.

В России произошли величайшие события — свержение царизма и победа Октябрьской социалистической революции.

События в России и в Чехии развиваются во взаимосвязи. Точно так же, как это было в 1905 году, Октябрь всколыхнул рабочий класс Чехии. Рождение Чехословацкой республики с благословения Антанты не может удовлетворить чешский рабочий класс. В России уничтожен капитализм, нет больше эксплуататоров; молодая советская социалистическая республика с оружием в руках защищает завоевания революции от интервентов и контрреволюционеров. В буржуазной республике Чехословакии Тонде и его товарищам предстоит длительная борьба за права рабочего класса — борьба против тех, кто поддерживает интервенцию, кто поддерживал авантюру чешских легионеров и обманутых чешских солдат в России. В этой сложной и трудной обстановке растет, развивается характер испытанного борца Тонды. Перед нами книга о судьбе рабочего, который становится профессиональным революционером, политическим бойцом. Он борется с оппортунистами, предателями рабочего дела, он поясняет шахтерам, металлургам значение совершившегося в России социалистического переворота. Тонда находит опору в старом горняке Ванеке, симпатии которого на стороне русских товарищей. История борьбы за создание Коммунистической партии Чехословакии — раскол между «левицей» и «правицей» — рассказана в книге Запотоцкого правдиво и страстно.

Тонда в Москве. Он присутствует в Андреевском зале Кремля на заседании конгресса Коминтерна. Он посещает Ленина, беседует с основателем коммунистической партии и советского государства. Гостя из Чехословакии изумляет скромность Ленина, его замечательная осведомленность во всем, что происходит далеко за рубежами советской страны. Ленин знает не только обстановку, которая сложилась в Чехословакии, но глубоко интересуется политикой, действиями буржуазного правительства, его конфликтом с советской Венгерской республикой, существовавшей в те времена и впоследствии задушенной силами контрреволюции.

Следуют эпизоды классовой борьбы в Кладно, расправы с шахтерами, разобла-

чение жестокости, бессердечия буржуазной власти. Однако эти эпизоды не создают впечатления безнадежности дела кладненского пролетариата. Образование Коммунистической партии Чехословакии — апофеоз трилогии Антонина Запотоцкого. Теперь уже ясно виден будущий прямой путь рабочего класса Чехословакии, единый путь с Лениным, с Советской Россией.

Герцен в предисловии к пятой части своей автобиографической эпопеи «Былое и думы» писал об отражении истории в человеке, то есть в личной судьбе людей. Трилогия Антонина Запотоцкого показывает, как великие исторические события, борьба чешских рабочих отразились в жизни Тонды Будечского — каменотеса, рабочего, профессионального революционера. Это художественное повествование о пути, который прошел вместе со своим классом рабочий, революционер Тонда, произведение, написанное от глубины сердца, страстно, с мужественной силой. Трилогия Антонина Запотоцкого навсегда останется проникновенной эпопеей чешского народа, ярким образцом историко-революционного жанра художественной литературы.

Эти книги объясняют нам сущность важнейшего для истории Чехословакии поворота к истинной демократии, к социализму. Они говорят нам о том, что победа демократии и социализма далась не сразу, а стоила длительной, тяжелой борьбы не одному поколению борцов.

Книги писателя-революционера, крупнейшего государственного деятеля новой Чехословакии Антонина Запотоцкого своевременны, необходимы нашему читателю. Они в живой, увлекательной художественной форме рассказали нам о давней дружбе, давнем стремлении к единству нашего и чехословацкого рабочего класса. Они говорят нам о победоносной силе великих идей пролетарского интернационализма.

Ю. Газиев

Народный поэт Америки

Сто лет назад, в июле 1855 года, вышла в свет книга Уолта Уитмена «Листья травы». Мировая культура обогатилась одной из тех книг, которые навсегда становятся другом и верным спутником человека, надежным оружием в борьбе за мир и социальный прогресс.

Сто лет — немалый срок, но книга «Листья травы» выдержала испытание временем. Она донесла до нас воинствующий гуманизм своего творца, гневно протестующего против угнетения человека, жизнеутверждающий пафос его поэзии, воплотившей мечту американского народа об обществе, свободном от социального и расового гнета. В предгрозовой атмосфере 50-х годов XIX века, накануне войны против рабовладельческого Юга, поэт сложил гимн человеку-творцу; прославляя простых людей Америки, он утверждал их природное равенство, независимо от цвета кожи и социального происхождения.

Отмечая по предложению Всемирного Совета Мира столетие со дня выхода в свет первого издания «Листьев травы», прогрессивная международная общественность чествует память «национального народного поэта», как его называет сегодня передовая печать Америки, — поэта, давшего миру книгу, которая стала одним из действенных факторов культурного общения всех честных и мыслящих людей.

Уитмен смело раздвинул тематические границы американской поэзии. Человечество и «всякая простая отдельная личность», вселенная и «листик травы», защита беглого раба и четырехлетняя война против рабовладельцев, улыбка спящего в колыбели ребенка и радость трибуна, робкая мечта индейской женщины о счастье и громовые раскаты революций на европейском континенте — все это имело для него равное право на поэтическое изображение. Его поэзия воспевала демократический мир, полный борьбы и радости жизни, мир гармонического слияния освобожденного человека со свободной природой.

«И вот, задавшись мыслью создать мои «Листья травы», — писал в одной из своих поздних статей «добрый седой поэт», — над которыми я работал много лет, я выразил как будто лишь свои личные чувства, но на самом деле в них с особой силой отразилась действительность, самый дух девятнадцатого века, мысль, реальная жизнь, вся многогранность личности, Америка, Гражданская война, успехи демократических сил в борьбе со всем, что им враждебно или мешает».

Творчество Уитмена глубоко народно, в нем предстала во всем многообразии картина жизни Америки середины XIX века.

Лирический герой «Листьев травы» сложен и противоречив; несмотря на присущие ему черты индивидуализма, герой Уитмена — это широкий, обобщающий образ рядового человека, человека en masse (по любимому выражению поэта):

Одного я пою, всякую простую, отдельную личность,
И все же Демократическое слово твержу, слово en masse.
(Перевод *К. Чуковского.*)

М. Мендельсон, Уолт Уитмен. Критико-биографический очерк, Государственное издательство художественной литературы, М., 1954.

Ощущение неизбежности схватки с рабовладельцами, горячая вера в победу демократических сил, страстная мечта о государстве, во главе которого стоит народ,— мечта, казавшаяся осуществимой с уничтожением рабства,— наполняет поэзию Уитмена оптимизмом, жизнеутверждением, бурлящей радостью. Недаром одна из лучших поэм Уитмена так и называется: «Песнь радостей». Поэт-демократ, он пронес через все свое творчество глубочайшую уверенность в могущество слова. Поэтому, воспевая радости жизни, Уитмен прославляет священную миссию поэта-трибуна, зовущего к борьбе:

«О, радость трибуна!
Набрав побольше воздуха, силою гортани,
легких и ребер, греметь во весь голос,
Вызвать в сердцах людей гнев, слезы,
страсть и порыв,
Вести Америку — подчинять ее силе своего
слова».
(Перевод *И. Кашкина.*)

В годы после окончания войны Севера и Юга творчество Уитмена приобретает более определенную антибуржуазную окраску. Развеялись в прах иллюзорные надежды миллионов тружеников — надежды, разделявшиеся и Уитменом, — на то, что разгром рабовладельцев повлечет за собой создание общества, где будет достигнуто социальное равенство людей. Взору поэта открылись многие пороки американской буржуазной демократии. Уитмен переходит в своих последних статьях к обличению морали и всего современного жизненного уклада Америки.

«Нажива, — писал поэт в «Демократических далях», — вот наш современный дракон, который проглотил всех других».

Обвинив буржуазию в измене демократическим принципам, Уитмен *первым* в американской литературе с большой реалистической силой заклеймил развращенное царство наживы. Он воплотил свою мечту о дружбе людей и народов в утопическом образе демократического города, «где нет ни рабов, ни рабовладельцев», «где поощряется парение духа». Его поэзия — своеобразный культ братства людей, солидарности народов, она утверждает высокие духовные ценности.

Сегодня книга «Листья травы» страстно обличает американский империализм, доведший до изощренного совершенства систему расовой дискриминации, втоптавший в грязь «горделивость» и достоинство человека, принесший все идеалы поэта-демократа в жертву «дракону наживы». О новом рождении книги Уитмена свидетельствует прогрессивный драматург и критик Джон Говард Лоусон:

«Его слова звучат сегодня более мощно и исполнены большего смысла, нежели в прошлом, ибо голос Уитмена — это подлинный голос народа Соединенных Штатов и народов всего мира. Он воспевает самые глубокие наши традиции и самые лучшие наши надежды».

Именно такой облик народного поэта, поэта-демократа, поэта-трибуна, врага угнетения, друга обездоленных, воссоздает книга М. Мендельсона «Уолт Уитмен», вышедшая накануне знаменательного юбилея.

Эта книга, написанная в форме критико-биографического очерка, — серьезное исследование творчества Уолта Уитмена. В книге содержится много фактов, по-новому освещающих жизнь и творчество великого американского поэта, много интересных, свежих мыслей о его поэзии. В основе ее лежит добросовестное, исторически конкретное изучение творчества поэта. Исходя из ленинского положения о двух культурах в каждой национальной культуре, М. Мендельсон связывает творчество Уолта Уитмена с растущим самосознанием народных масс Америки в середине XIX столетия. В принципиальной полемике с буржуазными критиками, фальсифицирующими творчество Уитмена, автор книги рассматривает его поэзию как отражение освободительной борьбы американского народа. Эта исходная позиция позволяет автору подойти к Уитмену как к поэту широких народных масс своего времени, увидеть даже в «космичности» его образов рациональное зерно — поэтическое утверждение величия человека-борца.

На богатом фактическом материале М. Мендельсон показывает, что революционный подъем 50—60-х годов укрепил демократическую традицию американской литературы. Америка в период выхода «Листьев травы» становится узлом острейших противоречий: социальных, национальных, аграрных. (В условиях незрелости пролетарского движения на первый план выступали противоречия не между трудом и капиталом, а между рабовладельческой аристократической реакцией и руководимыми буржуазией народными массами.) Не только судьба негров-невольников, но дальнейшая судьба всего буржуазно-демократического строя в Америке становилась главным содержанием вопроса о рабстве.

Незанятые земли на Западе питали иллюзии широких народных масс об особом пути развития Америки. Отразив сильные стороны антирабовладельческого движения, революционный дух американского народа, его надежды и чаяния, Уитмен отразил в своем творчестве и слабые стороны движения, предрассудки народных масс, их иллюзии, выразившиеся в убеждении, что разгром рабовладельцев повлечет за собой установление в США подлинно справедливых, идеально демократических порядков. Этим надо объяснять ноты идеализации Америки, присутствующие в поэзии Уитмена. Позднее, пережив страшное разочарование, крах иллюзий, Уитмен тем не менее не разуверился в силе народных масс, которые, как он всегда утверждал, создадут демократическое государство будущего.

«Я признаю, — писал поэт,— что демократия принесет свои плоды в будущем, и в грандиозном масштабе».

М. Мендельсон отводит в своей книге значительное место анализу художественной формы «Листьев травы», привлекая большой поэтический материал. Отраден самый факт исследования сложнейшей поэтики Уитмена, хотя не всегда этот анализ одинаково удачен; зачастую он подменяется пересказом содержания. К удачам автора принадлежит серьезное и хорошо аргументированное исследование связей поэтики Уитмена с устным народным творчеством американского народа, индейского и негритянского фольклоров. Если Марку Твену по характеру его творчества ближе комический и сатирический элемент американского фольклора, то Уитмен тяготеет к его героическому элементу. При сопоставлении стихов Уитмена с образцами негритянского и особенно индейского фольклора М. Мендельсон обнаруживает сходность отдельных мотивов, органическую связь в системе поэтических образов, в ритмике стиха. Радостное, поэтически наивное восприятие жизни, столь свойственное индейскому фольклору, созвучно автору «Песни радостей», поэту воинствующей веры в человека. В отличие от Лонгфелло Уитмену чужда стилизация; он сумел проникнуть во внутренний мир индейской культуры, оценить по достоинству величие духа свободолюбивого народа и поэтичность его чудесных песен.

Вызывает возражение композиция книги. М. Мендельсон выносит анализ художественной формы «Листьев травы» в отдельную главу, отрывает его от исследования мировоззрения поэта и проблематики его поэзии. Это обстоятельство — не говоря уже о том, что оно неизбежно вызывает композиционные повторы, — мешает автору решить вопрос о типизации в творчестве Уитмена и по-настоящему поставить вопрос о его народности. Поэтика Уитмена вопиет против искусственного расчленения содержания и формы. Сам же автор утверждает, и утверждает справедливо, что стремление Уитмена ввести в поэзию новые изобразительные средства было вызвано его желанием воплотить в своих стихах новое содержание. Поэзия должна была, по мысли Уитмена, вдохновлять народ на революционную борьбу. Отсюда — постоянное стремление поэта к ясности и четкости формы (другое дело, что это не всегда ему удавалось). Уитмен сознательно ставил перед собой задачи поэта-трибуна, на что он позднее сам указывал в «Демократических далях». Это очень важно постоянно иметь в виду при анализе его мастерства.

Обособленный анализ формы влечет за собой и другой недостаток книги: в ней очень нечетко ставятся вопросы художественного метода. Вначале автор пишет:

«Уитмену принадлежит виднейшая роль в деле утверждения — еще до Гражданской войны 1861—1865 годов — реалистического направления в американской поэзии. Совместно с другими писателями, протестовавшими против рабства в конце 40-х и в 50-х годах прошлого века, а также с Твеном, выступившим позднее, он положил конец длившемуся примерно полвека господству романтизма в литературе США».

Эта декларация (а подобных деклараций немало) так и остается до конца книги не подкрепленной конкретным анализом. Вряд ли можно было в таком обширном исследовании обойти вопрос об особенностях метода Уитмена. Не спасают дела разбросанные по всей книге фразы, в которых сравнивается, как решали отдельные проблемы и темы Уитмен и романтики; например: «Уитмен не погружается, подобно некоторым американским романтикам, в самого себя или в мир романтической фантастики» или: «Если американские романтики нередко противопоставляли высокую природу низкому человеку, то Уитмен показывает людей в слиянии, в гармоническом единении с природой».

Утверждения, касающиеся Уитмена, сами по себе не вызывают возражений. Но, во-первых, о каких романтиках идет речь? Романтизм, в том числе и американский, не однороден. Во-вторых, реализм Уитмена рассматривается в книге не исторически, а только в сопоставлении с «побежденным» романтизмом. При этом, естественно, прежде всего выступает ограниченность романтического метода. Но ведь всякое явление культуры имеет качественное своеобразие и самостоятельную историческую ценность. Для своего времени романтизм так же закономерен, как реализм — для своего.

Великолепные статьи Уитмена, посвященные вопросам литературы и искусства («Демократические дали», «Ответ старика» и др.), в которых он как бы подводит итог своему творчеству, могли бы помочь исследователю раскрыть особенности метода художника.

Чтобы правильно понять творческий метод Уитмена (как и всякого другого писателя), важно знать не только характер связи его творчества с современной ему общественной жизнью, но и конкретную литературную жизнь общества, место писателя в ней, то есть изучить поэта, учитывая закономерности литературного процесса. М. Мендельсон ограничился перечислением симпатий и антипатий Уитмена к тем или иным писателям, оставив открытым вопрос о месте Уитмена в мировой литературе XIX века, об органичности его поэзии в истории американской культуры. Было бы неверно предполагать, что автор монографического исследования вправе обойти этот существенный вопрос.

Уходя глубокими корнями в национальную почву Америки XIX века, составляя одно из важнейших звеньев в цепи ее демократической традиции, Уитмен теснейшими узами связан с передовыми традициями мировой литературы. Как истинный наследник просветительских идеалов Томаса Пейна, автор «Листьев травы» утверждает «права человека». Воспевая революцию 1848 года на континенте, Уитмен развивал благороднейшую традицию поэзии Френо с ее гимнами в честь свободы.

Однако, если не считать отдельных упоминаний о связях Уитмена с американскими и европейскими писателями, его творчество рассматривается в книге М. Мендельсона более или менее изолированно. Это мешает раскрыть новое, что внес Уитмен в литературу своей эпохи по сравнению с другими писателями — его предшественниками и его современниками.

В заключительной главе книги «Уолт Уитмен и наша современность» рассматривается влияние поэта на последующую американскую литературу и борьба вокруг его наследия сегодня. Автор прослеживает уитменовскую традицию в творчестве Норриса, Лондона, Драйзера, а также Рида, Голда, Фаста. Однако М. Мендельсон ограничивает масштабы влияния Уитмена на мировую литературу слишком узким кругом писателей. Сфера воздействия поэзии Уитмена много шире, и сегодня идет борьба за дальнейшее ее распространение. Традиция гуманизма, революционного протеста против рабства, борьбы за демократические принципы, обличения буржуазии — все это проявляется в творчестве писателей и поэтов, подчас далеких от Уитмена по творческой манере, но близких по духу, по горячей мечте о человеке, освобожденном из цепких когтей «дракона наживы», живущем в «великом городе братства».

В заключение несколько слов о стиле книги. Композиционная рыхлость ее вызвала неоднократные повторения одних и тех же положений. Нельзя не отметить также ряд стилистических погрешностей, тяжеловесных оборотов речи — примеров можно было бы привести немало. Книга о поэте требует более четкого и образного языка.

Сейчас, когда во всех буржуазных странах передовое литературоведение ведет борьбу за демократическое наследство прошлого, появление книги об Уолте Уитмене чрезвычайно своевременно. Книга М. Мендельсона, несмотря на ее недостатки, представляет значительный вклад в изучение творчества одного из интереснейших и сложнейших поэтов, верившего в социальный прогресс, видевшего в освободительной борьбе народа залог победы новых, более передовых и совершенных форм жизни.

Для русского читателя поэзия Уитмена всегда имела большую притягательную силу. В Советском Союзе «Листья травы» выдержали несколько изданий. Недавно на русском языке вышел в свет новый сборник «Избранного» Уитмена. Дело издания и изучения его творчества, без сомнения, будет продолжено. С полным основанием замечательный американский поэт мог бы повторить сегодня свои знаменитые слова: «...Мне надлежит ликовать, что меня услышат, что со мной войдут в эмоциональный контакт великие народы России».

Е. Гальперина

Страдания и надежды Алжира

В передовую литературу мира уверенно вошел новый талантливый прозаик. Это молодой писатель Алжира Мухаммед Диб, автор романов «Большой дом» и «Пожар», изданных в Париже.

Книги Мухаммеда Диба привлекают нас жесткой, суровой жизненной правдой, литературным мастерством, чеканностью фразы, культурой слова, редкими для молодого писателя.

Примечательно, что, лишь начиная свою литературную деятельность, Мухаммед Диб уже стремится, как и многие другие писатели наших дней, мыслить в общенациональных масштабах, писать книги больших обобщений, продумывая пути и судьбы своей родины. «Большой дом» и «Пожар» — два первых тома начатой им трилогии под общим заголовком «Алжир», посвященной алжирскому народу.

Романы Мухаммеда Диба, вышедшие в 1952—1954 годах, созданы в обстановке бурного подъема национально-освободительного движения в Северной Африке, и в Алжире в частности. И хотя первые тома трилогии воссоздают прошлое Алжира, весь «воздух» этих книг дышит грозами последних событий, пронизан мечтой о будущем: «Тени Абд аль-Кадера и его людей бродят на этих голодных иссушенных землях... И если подумать о будущем... Но мы еще в 1939 году».

В обоих романах перед нами еще Алжир 1939 года, накануне и в начале второй мировой войны. Начиная трилогию о судьбах своей страны, Мухаммед Диб обращается к истокам, к первому пробуждению национального и социального самосознания в народе, который душат колонизаторы. Это пробуждение, как бы говорят нам книги Диба, идет повсеместно, оно охватывает самые глубокие пласты народных масс — городской бедноты («Большой дом»), батраков-феллахов («Пожар»).

Мухаммед Диб — художник уже потому, что он умеет показать повседневный быт, нужду, разъедающую тело и душу, так,

M. Dib, La grande maison. Roman. Paris, Aux éditions du Seuil; 1952.

M. Dib. L'incendie. Roman. Paris, Aux éditions du Seuil; 1954.

что нам кажется — мы читаем об этом впервые.

Небольшой городок Тлемсен, старые арабские кварталы, огромный дом, где ютится городская беднота. Семья бедной швеи, вдовы Айни, ее трое детей, умирающая бабушка, соседи. Огромный дом, точно впитавший в себя вековое отчаяние измученного народа, дом, где «камни жили больше, чем сердца». И голод, голод, никогда не исчезающий, никогда не насыщаемый, медленно иссушающий людей.

«Большой дом» начинается словами о куске хлеба и словами о куске хлеба заканчивается. Голод проходит через весь роман как непрестанно возникающий лейтмотив: это — корка, которую десятилетний Омар бросает в школе голодному малышу, это — хлебный катышек, который Омар сосет в школе, это — похлебка без хлеба, наперченная до отказа, чтобы после выпить ведро воды и надежнее обмануть голод. В каждом новом эпизоде автор вновь и вновь варьирует тему хлеба, не повторяясь и все усиливая ее. Остро и необычно показано чувство голода в эпизоде, где семья Айни получает подарок из деревни — корзину с овощами. Пляска обезумевшей от счастья девочки, бесчисленные восклицания, перечисляющие так неожиданно полученные богатства: картошка! помидоры! бобы-ы! Нескончаемые расспросы и ответы, гордость Айни, которая до поздней ночи рассказывает соседкам о своем блаженстве — все это воспринимается точно кадр из фильма, снятый в необычном ракурсе, запоминается и художественно убеждает.

Но, будучи настоящим художником, Мухаммед Диб не остается в пределах остро показанного быта. Сплетаясь с темой голода, в «Большом доме» звучит другая — тема прозрения, пробуждения людей, тема «разрываемой пелены». Бедняки, казалось бы до предела истерзанные нищетой и непосильным трудом, забитые, темные, неграмотные, десятилетиями приученные к покорности, начинают задавать «странные» вопросы: «Почему же мы бедны?», «Кто виноват?» Эти вопросы звучат все более настойчиво, пока у маленького Омара не возникает мысль, что окружающий мир — тюрьма и единственный выход — восстание против него. Внимательно вчитываясь в роман, можно заметить, как тонко построена вся словесная ткань текста, как, все время повторяя образы дымки, пелены, автор создает ощущение какой-то опутавшей алжирский народ паутины, которую соткали голод, нищета, невежество, а в действительности — стоящий за ними враг. И каждый заданный вопрос все более рвет эту «пелену», пока, говоря словами Диба, мир не предстанет с новой, невыносимой ясностью.

Подчеркивая, как медленно, постепенно и трудно пробуждаются бедняки «Большого дома», Диб показывает, что сама жизнь, где каждый день, каждый шаг говорят о гнете колонизации, толкает людей к действиям. Нет, не агитаторы, пришедшие неизвестно откуда, внушают швее Айни, мальчику Омару или их соседям дерзкие мысли. Дерзкие мысли, «странные» вопросы вызревают медленно в глубинах народа. И из глубины народа выходят люди, которые помогают этим мыслям дозреть и оформиться.

В Хамиде Сарадже, революционере, образ которого проходит через оба романа, Мухаммед Диб подчеркивает смелость мысли, простоту и ясность речи. Он ничего не внушает и не навязывает беднякам «Большого дома» или феллахам в деревне. Но они узнают в его словах те чувства, которые они испытывают каждый день, работая на поле или ложась спать голодными, хотя и не умеют высказать их сами. Вот почему герои Диба, бедняки Алжира, так доверчиво, с такой открытой душой идут за людьми, подобными Сараджу; вожаки и организаторы, они люди той же земли, той же среды, плоть от плоти народа. Конечно, Хамид Сарадж организует стачку феллахов, описанную в «Пожаре». Но он делает это естественно и ненавязчиво, как будто он лишь слушает феллахов, лишь присутствует на их собрании, как будто он лишь один из них. Быть может, только глава, рисующая Сараджа в тюрьме, после избиений и пыток, где он слишком долго предстает перед читателем в состоянии бреда и галлюцинаций, несколько нарушает весь его цельный и ясный облик. Но Диб удачно завершает главу — от смерти Сарадж возвращается к жизни, в одиночке он снова не одинок, ибо он в мыслях со своим народом.

Как и многие книги последних лет, романы Мухаммеда Диба передают ощущение глубокой ломки жизни, когда сдвигаются с места тысячелетние устои, когда приходит конец инерции, дает глубокие трещины неподвижный быт, основанный на послушании и покорности колонизаторам, рушатся старые традиции колониального рабства. Острое ощущение меняющегося мира, в котором люди народа, все вплоть до самых отсталых феллахов в деревне, самых забитых и нищих людей в городе, начинают прозревать, мыслить, мечтать о будущем, озаряет романы Диба. Этот процесс прозрения идет повсюду. Глубокая трещина, прорезавшая старую жизнь Алжира, проходит через город и деревню.

В «Пожаре», говорящем о батраках-феллахах и их борьбе против колонизаторов, с гораздо большей остротой звучит тема национального освобождения, намеченная уже в «Большом доме».

Высоко на склонах гор приютилась крошечная деревушка Бни Бублен. Батраки-феллахи живут в убогих глинобитных хижинах, а большинство их просто ютится в пещерах горы, все вместе — мужчины, женщины, дети и животные. «Над их головами кладбище, живые обитают под мертвецами». Кругом скудная, иссохшая земля. А внизу расстилаются широкие плодородные равнины, поля ячменя и маиса, цветут плодовые сады, фиговые, масличные деревья, вишни, виднеются богатые поместья и фермы колонизаторов. Эти земли были отняты у алжирского народа французами,

и с тех пор «народ стал чужим на своей собственной земле». С тех пор колонизаторы стали говорить о лени феллахов, на земле которых не растет ничего, кроме агав и карликовых пальм.

В романе «Пожар» автор, как и его герои, все время возвращается мыслью к прошлому Алжира, к тому времени, когда предки нынешних феллахов еще были свободными людьми, когда им принадлежали обширные плодородные земли. Эти «дикие дни свободы» — прошлое феллахов и прошлое Алжира.

Нельзя убить воспоминание о прошлой свободе народа, тем более нельзя убить мечту его о будущем. В романе Диба память о свободном прошлом Алжира переплетена с мечтами о его свободном будущем. У этих людей было отнято все — последний клочок земли, последний кусок хлеба. Им нечего терять. Вот почему «каждый человек — пороховой погреб, и достаточно искры, чтобы...»

Алжир в романах Диба — это страна, где усилиями колонизаторов искусственно поддерживалась тысячелетняя отсталость, где деревянная соха едва царапает землю, а мысль людей с трудом пробивается сквозь толщу невежества. Но Алжир в романах Диба — это и страна, которая проснулась и неудержимо идет к тому, чтобы снова овладеть своими землями, своими богатствами, своей свободой. «Кто освободит тебя, Алжир? Твой народ бродит по дорогам в поисках тебя».

Именно это раскрытие неудержимой, хотя и мучительно трудной победы нового, будущего над прошлым, старым, которое еще очень сильно, но уже не властно повернуть вспять движение страны, делает романы Диба ярким произведением той новой для Алжира литературы, подобную которой мы встречаем ныне и в Индии, и в Бразилии, и в странах арабского Востока.

Для этой новой литературы характерны и образы людей народа, феллахов, изображенных в «Пожаре»,— нищих, но исполненных человеческого достоинства, неграмотных, но полных народной мудрости, лишь пробуждающихся для истинной жизни и уже готовых к единству и борьбе.

Бни Бублен — заброшенная, нищая деревушка. Ее жители — самые простые люди. У них «вид, цвет и даже запах земли, они были плоть от плоти ее». Но именно эти люди, а не богатые фермы колонизаторов определяют истинный облик Алжира. «Почти все, что производит Алжир, создается ими». Пусть батраки-феллахи отчуждены от своей земли, все равно они — подлинные ее хозяева, и где бы они ни были: в пещерах гор или даже в тюремных камерах,— они всюду у себя в своей стране в отличие от пришельцев — европейцев.

«Жизнь феллаха — нищета. Поместье колонизатора очерчивает вокруг него безвыходный круг». Эти люди, царапающие примитивными орудиями землю, кажутся, как и сам Бни Бублен, отстоящими на тысячелетия от города, от «цивилизации». И все же Диб видит в глубине их душ истинно человеческие качества, способные сделать из них борцов. «Посмотрим вокруг себя, и, без сомнения, мы найдем людей, которые удивят мир».

Мухаммед Диб очень своеобразно передает облик арабов-феллахов — молчаливых, спокойных, полных достоинства, с медлительными и величавыми жестами, с торжественной, несколько изысканной речью. В них чувствуется та внутренняя сила, которая, пробудившись и выразившись в действии, создает героев. Жажда земли и независимости владеет ими и поднимает их на борьбу.

Сюжет «Пожара» прост, как сама их жизнь. Батраки начинают стачку. Она перекидывается из деревни в деревню, из района в район. Тогда колонизаторы идут на провокацию. Они заставляют крестьянина-собственника Кара, продавшегося колонизаторам, поджечь лачуги феллахов, чтобы спровоцировать их на открытое выступление и получить повод для массовых арестов. Пожар уничтожает лачуги батраков. Но они сохраняют спокойствие. Тем не менее следуют аресты. Затаившись во враждебном и суровом молчании, толпа феллахов провожает арестованных, которых уводят жандармы. Вся деревня окружает предателя Кара презрением и ненавистью; в вечном страхе перед тем, что его выдадут феллахам, он убивает свою молодую жену. Волчий звериный облик, вечное одиночество жадного собственника Кара противопоставлено человечности и братству феллахов.

Мальчику Омару кажется, что колонизаторам приносится в жертву «все самое священное в человеке: его доброта, братство, чувство чести, жажда жизни, творчества, мысли».

Мухаммед Диб убедительно показывает, что эти качества, таящиеся в народе, выявляются и крепнут в единстве и действии.

Второй том трилогии, «Пожар», быть может, менее чеканно написан, чем «Большой дом». Но «Пожар» обнаруживает и несомненный рост писателя. Мухаммед Диб освобождается от подчас чрезмерной изощренности, а главное приходит к более зрелому изображению людей народа — в «Большом доме» порой слишком подчеркивались моральная изувеченность и озлобление, порожденные нищетой.

Книги Мухаммеда Диба имели несколько парадоксальную судьбу. Оба его романа были, естественно, горячо встречены передовой парижской печатью. «Большой дом» получил премию «Фенеон» 1953 года. Однако и реакционная пресса стала усиленно осыпать похвалами одаренного писателя, стремясь представить его прежде всего как «мастера слова» — как будто содержание его книг несущественно, как будто слова Диба живут вне породившей его жизненной правды.

«Пожар» показал, что Мухаммед Диб идет своим творческим путем, отбрасывая случайные для него литературные влияния

Он говорит правду о своем народе. И простые люди Алжира могут сказать о нем словами «Большого дома»: «Как удивительно, что нашелся кто-то из наших, кто сказал эти слова, объясняющие нашу жизнь, и сказал их так спокойно, ясно, без всяких колебаний... Такие люди внушают нам доверие. В их словах мы узнаем самих себя. Мы можем говорить с ними, идти с ними. Мы можем идти вперед, рядом с ними».

З. Холонина

Новый роман о польской деревне

Роман Вильгельма Маха «Семья Яворов» рассказывает о жизни небольшой польской деревушки Белявы на протяжении полутора десятков лет. Он охватывает период, богатый событиями огромной важности. Мы видим жизнь деревни перед второй мировой войной, в годы войны и немецко-фашистской оккупации, в дни освобождения Польши Советской Армией и затем — жизнь крестьянства в народно-демократической Польше. Книга сразу же обратила на себя внимание польской критики и получила высокую оценку в печати.

«Семья Яворов» — далеко не первая книга о деревне в современной польской литературе. Однако роман Маха в художественном отношении полнокровнее, убедительнее, чем ряд других романов, близких по теме.

Сам автор — выходец из крестьян. Ему хорошо знакома тяжелая жизнь крестьянства в панской Польше. Он знает, какие черты породила и воспитала эта жизнь в характере крестьянина, какие обусловила обычаи, нравы, взаимоотношения. Поэтому так тонко и глубоко раскрывает автор психологию своих героев, создает такие яркие, незабываемые образы польских крестьян.

Очень трудно вкратце передать содержание этого романа. Польский критик Ванда Леопольд в своей статье, опубликованной в еженедельнике «Нова культура», справедливо замечает: «...«Семья Яворов» относится к тем счастливым книгам, которые нельзя рассказать, которые нужно прочесть».

В романе много персонажей, несколько самостоятельных сюжетных линий. Такая композиция дает автору возможность более широко отразить действительность, более ярко показать не одну, а несколько ее сторон. Однако она имеет и свои слабые стороны, так как обусловливает некоторую разбросанность повествования.

В предистории, где автор рисует жизнь Белявы до войны, на первом плане — судьба двух сестер, Терезы и Альдоны. Тереза выходит замуж за революционно настроенного, безземельного крестьянина, Юзефа Соляжа, в котором находит не только любящего мужа и хорошего семьянина, но и большого, искреннего друга. Их отношения согреты нежностью, преданностью и глубоким взаимопониманием. Альдона связывает свою судьбу с бедняком Константы Явором, в котором, однако, она очень скоро жестоко разочаровывается.

Образ Константы Явора — один из центральных в романе. В нем наиболее остро проявляется полемика автора с упрощенными представлениями тех литераторов, для которых образ человека сводится к прямолинейной социологической схеме. Мах показывает, как Явор — выходец из трудовой крестьянской среды — становится отщепенцем, врагом трудового народа.

Перед читателем проходит история взаимоотношений Константы Явора и его соседа Рафала Мысоня. В недавнем прошлом Мысонь — неимущий крестьянский парень, гармонист, которому Явор оказывает честь, приглашая к себе на вечеринку. Но проходит немного лет — и картина меняется. Хитрый, изворотливый Мысонь становится одним из наиболее зажиточных хозяев деревни. Спекуляция, предательство, сделки с немцами и их прислужниками во время оккупации позволяют ему сколотить значительный капитал. Эгоистичный, морально неустойчивый Константы Явор, жаждущий богатства и легкой жизни, постепенно подчиняется Мысоню и становится его орудием. Дома, в отношениях с семьей, Явор ведет себя все более нагло и цинично.

Писатель показывает, как авантюристы и стяжатели, подобные Мысоню и Явору, после победы народной власти пытаются удержаться на поверхности, замести следы преступлений, замаскироваться. После освобождения страны Явор обманным путем пробирается в органы милиции, откуда его вскоре увольняют за хулиганство и злоупотребление властью. Кулак Мысонь все больше подчиняет себе Явора, он восстанавливает его против народной власти, подстрекает к убийству брата — Кубы. Только после покушения на жизнь брата Явор впервые начинает догадываться, как порочен и преступен его жизненный путь. Раскрывая образ Явора, писатель убедительно показал, какая судьба ждет каждого, кто порывает с народом и переходит в лагерь его врагов.

Людям, несущим в себе жажду обогащения, ненависть к окружающим, тем, кому свойственно ханжество, жестокость и беспринципность, Мах противопоставляет других людей — лучших представителей народа, активных борцов за новую жизнь. В числе этих передовых людей — коммунист

Wilhelm Mach, Jaworowy dom, Warszawa, Czytelnik, 1954.

Юзеф Соляж и его жена Тереза, лесничий Мрыз, учительница Гожкувна, староста Греля, бывший батрак Явора, теперь офицер войск государственной безопасности, Шепанек, наконец, младший брат Явора — Куба.

Почти все образы романа — независимо от места, которое им отведено в книге, — получились живыми, запоминающимися. Художественное чутье, наблюдательность, глубокое проникновение в психологию героя и умелый отбор фактов для обрисовки характера дают возможность несколькими штрихами придать героям ярко выраженную индивидуальность.

Интересно и глубоко раскрывает Мах образ Юзефа Соляжа. Юзеф — выходец из крестьян. Став рабочим, он не порывает тесной связи с деревней, жизнь которой он так хорошо знает. Не имея своей земли, Соляж изъездил почти всю страну в поисках работы. Писатель показывает, как из малограмотного деревенского парня вырастает революционер, активный борец за социальное освобождение народа. Путь Соляжа в Рабочую партию не прост и не гладок. Соляж испытал и сомнения, и внутреннюю борьбу, и даже временные отступления. Мах рассказывает о том, как он на определенном этапе отходит от большого дела, обзаводится собственной мастерской, нанимает двух помощников. Но пролетарское сознание побеждает. Соляж отказывается от мастерской, уходит работать на фабрику и возвращается к товарищам по борьбе.

В обрисовке образа Соляжа нет односторонности: и в общественной деятельности, и в семейной жизни читатель все время видит перед собой живого человека, которому присущи большие достоинства, но который не лишен также некоторых человеческих слабостей и недостатков. Это отнюдь не снижает значения образа положительного героя, не нарушает цельности характера и не ослабляет целеустремленности его жизни и борьбы.

Нельзя не сказать о женских образах романа. Маху особенно удались характеры Терезы и Альдоны. Обе сестры очень привлекательны и в то же время совершенно различны. Смелая и энергичная Тереза — верный друг и помощник Соляжа; не раз ободряет она мужа хорошим советом, поддерживает его в трудные минуты. Образ Терезы интересен и сам по себе, и вместе с тем он помогает более полному раскрытию образа Соляжа.

Хорошо обрисована Альдона. Это поэтическая, одаренная и вместе с тем хрупкая натура. Альдона не выдерживает борьбы с суровой действительностью и умирает совсем молодой. Трогательный облик Альдоны вызывает в читателе живейшую симпатию и сочувствие к ее печальной судьбе.

Интересен образ батрачки Гунды, второй жены Явора. Вначале — это робкая, простодушная женщина, наивно убежденная в том, что Явор осчастливил ее, женившись на ней. Однако уже очень скоро она начинает понимать, что не может быть счастлива с ним. Нередко с грустью и сочувствием вспоминает она Альдону, искренне жалеет своего пасынка и пытается защищать его от жестокого, неуравновешенного отца. Читатель видит, какие глубокие перемены происходят в этой женщине. В ней постепенно пробуждается способность к критической оценке окружающей действительности. В ней растет протест против семейного гнета, против деспотизма мужа, против лицемерия ксендза, у которого она напрасно пытается найти утешение и поддержку. Мало-помалу в Гунде умирает привязанность к Явору, подрывается вера в бога, рушатся все те иллюзии, которыми она жила раньше. В личной жизни Гунды еще не наступили перемены к лучшему, но она уже начала серьезно задумываться над своей судьбой. Можно не сомневаться, что Гунда не ошибется в выборе своего дальнейшего пути.

Вполне оправдано внимание автора к личным, семейным конфликтам, переживаемым его героями. Мах стремится отразить те разнообразные и подчас неожиданные формы, какие принимает в польской деревне борьба старого и нового. Борьба идет не только между враждебными классами, она идет и внутри классов между представителями одного и того же класса, а иногда и между членами одной семьи. В условиях острой общественной ломки рушатся старые бытовые устои, и кровно близкие друг другу люди идут различными, а подчас и противоположными путями.

Особое значение в этом смысле приобретает конфликт между Константы Явором и его сыном Болеком. Образ Болека полон непосредственности и обаяния. Тяжелая обстановка в семье, уродливое воспитание глубоко ранят его детскую душу. Однако мальчик, переживший за свою короткую жизнь много испытаний, сохраняет душевную чистоту и стойкость характера. Он тянется к новой жизни, к передовым людям, сближается с пионерами и наконец решительно порывает с отцом, с которым у него связаны самые тяжелые воспоминания детства.

В сложной, разветвленной композиции романа образ Болека занимает важное место. Болек как бы олицетворяет в романе те силы будущего, которые вступили в решительную борьбу со старым. В его лице автор показал жизнеспособность этих молодых сил и неизбежность их победы в борьбе за новую жизнь, как бы трудна и тяжела ни была эта борьба. Уход мальчика из отцовского дома — одно из последних событий, завершающих повествование, знаменующих полный жизненный крах стяжателя и преступника Константы Явора.

Польский критик Ян Блонский, говоря о Болеке Яворе, вспоминает маленького музыканта Янко — героя известного рассказа Сенкевича. В свое время польский классик показал трагическую гибель молодых дарований, рождающихся в крестьянской среде. Болек, подобно Янко, музыкаль-

но одарен. Но судьба его совсем иная. Он знает, что он не одинок, что у него есть все права свободного человека. Его ждет, быть может, еще немало трудностей, но перед ним открыта широкая дорога к работе, к знаниям, к творчеству.

В отображении жизни современной польской деревни Вильгельм Мах пошел, как мы видим, не по легкому пути. Не случайно выбрал он в качестве места действия глухую, заброшенную деревушку, еще почти не затронутую социалистическими преобразованиями. Видно, что писателя интересовали не столько итоги борьбы за новую деревню, сколько самый процесс этой сложной борьбы. Читая последние главы романа, мы чувствуем, что где-то в глубине уже идет брожение, что в крестьянской массе назревают серьезные сдвиги. Народ уже начинает поговаривать о производственных кооперативах. В конце романа писатель показывает, как единодушны крестьяне в своем гневе против преступника Явора, как крепнет в них отвращение к прошлому и к силам, пытающимся вернуть это прошлое. Поэтому несколько странной кажется концовка романа, заключающая в себе риторический вопрос: хочет ли Белява новой жизни? Всем своим повествованием автор подводит нас к положительному ответу. Да, эта маленькая деревня, как и вся большая страна, хочет новой жизни. И она уже пробуждается к активной борьбе за эту новую жизнь.

Все ли удачно в романе В. Маха? Выше уже говорилось об известной разбросанности, присущей композиции романа. Не все эпизодические лица и побочные сюжетные линии воспринимаются как действительно необходимые. Приходится пожалеть о том, что некоторые главные герои романа временами как бы отходят на второй план и остаются в тени. Так, например, образ коммуниста Соляжа, деятельность которого так хорошо раскрыта в первой части книги, где говорится о панской Польше, во второй части несколько тускнеет. То же можно сказать и о другом герое — Тадеуше Мрузе. Деятельность передовых людей, таких, как Соляж, Шепанек и Мруз, в последних главах романа исчезает из поля зрения читателя. Это идет в ущерб сюжетной и идейной цельности романа.

Книга В. Маха привлекает искренностью, глубиной чувств и высоким художественным мастерством. Для нее характерны острота ситуаций, лаконичность и образность языка. В этой книге нашли отражение сложнейшие жизненные конфликты. Поэтому она так волнует, поэтому ее читают с таким вниманием и поэтому такой большой разговор идет о ней в Польше.

Вл. Рубин

Джентльмены с отравленными стрелами

Осенью 1953 года в Лондоне начал выходить новый журнал «Энкаунтер». Название журнала имеет двойной смысл: оно обозначает «встреча» и вместе с тем «схватка», «стычка». Естественно, что читатели стали задавать себе вопрос: каково же будет направление нового журнала, каков истинный смысл его названия.

Журнал печатается в английской типографии и издается английским издательством. Но на титульном листе, кроме названия издательства, имеется еще одна «фирма», находящаяся в Париже на бульваре Османа. Известно, что эта организация, именующая себя «Конгрессом свободы культуры», финансируется из США.

Возникает вопрос, почему этот журнал, явно американского происхождения, понадобилось издавать в Лондоне, зачем потребовалась ему английская «оболочка»?

Многое станет ясным, если вспомнить о серьезных неудачах американской пропаганды в странах, оказавшихся объектами американского «экспорта культуры». Несмотря на крупные денежные ассигнования, на широкое использование органами американской пропаганды прессы, радио, кино, антиамериканские настроения в этих странах за последние годы резко усилились.

Американская пресса должна была признать, что многие книги о войне в Корее, «комиксы» и многие голливудские фильмы вызвали к себе явно неприязненное отношение западноевропейской интеллигенции. Когда к тому же обнаружилось, что в кругах интеллигенции растет число сторонников мира, и стало очевидным, что попытки различных реакционных проамериканских организаций, вроде упомянутого «Конгресса свободы культуры», помешать этому потерпели неудачу, решено было пустить в ход новые приемы и средства, более искусные и тонкие, нежели топорная, неуклюжая работа первых послевоенных лет. В этом одно из объяснений того факта, что в Западной Европе, как по команде, стали появляться «литературно-политические» издания, якобы призванные отображать культурную жизнь той или иной страны и освещать в соответствии с запросами ее «интеллектуальных кругов» проблемы мировой культуры. Так возник журнал «Прев» во Франции, в Западном Берлине печатается «Дер Монат», а в Лондоне появился ежемесячник «Энкаунтер». Все это рупоры американской пропаганды, но каждый из них в большей или меньшей степени пытается замаскировать свое истинное назначение. Двадцать номеров «Энкаунтера» содержат множество примеров такого рода.

Уже сам состав редакции призван, повидимому, символизировать англо-американское «единство». «Энкаунтер» выходит под редакцией англичанина Стивена Спендера и американца Ирвинга Кристола. Поэт Стивен Спендер пользуется довольно большой известностью в литературном мире Англии. В молодости он в своих стихах писал с горячей симпатией о борьбе народа Испании, свидетелем которой он был. В дальнейшем, однако, Спендер отказался от былых увлечений, порвал с прогрессивными кругами, а после нескольких поездок в США стал рьяно выступать со статьями и заявлениями в стиле официозной американской пропаганды. В отличие от Спендера имя Кристола мало кому известно.

Однако он занимает в «Энкаунтере» положение главного «политика» и «теоретика», предоставляя Спендеру роль эксперта по вопросам поэзии. Но как бы то ни было, наличие английского «соредактора» создает бесспорное удобство для американского эмиссара в журнале.

Журнал применяет самые разнообразные уловки для того, чтобы его приверженность к американской политике не сразу бросалась в глаза. Восхваление иногда облекается в форму порицания. Учитывая настроения читателей, журнал не прочь порой даже пофрондировать. Так, на его страницах иногда осуждаются отдельные «крайности» — скажем, действия иных слишком рьяных последователей Маккарти, да и самого Маккарти, компрометирующего, дескать, своими эксцессами «борьбу с коммунизмом». Журнал отнюдь не считает нужным расхваливать «комиксы», и даже своей апологии гангстерских фильмов придает, как мы увидим далее, сугубо «интеллектуальное» обличие. Но, критикуя в каких-то частностях американские нравы, журнал внушает своим читателям, что все равно нет иного выхода, кроме признания роли США как защитника западного мира от... грозящей ему опасности с Востока. А посему, мол, всякие мелкие ошибки и расчеты лучше воспринимать как неизбежность и «меньшее зло».

Наконец следует указать, что проповедующие вражду и ненависть статьи «Энкаунтер», так сказать, «разбавляет» множеством гораздо более невинных произведений разных жанров. Расчет простой: атрибуты литературного издания, предназначенного для широких слоев интеллигенции, должны помочь журналу сохранить некоторую видимость приличия. Так, рядом с рассказом американской писательницы Мак Карти «Моя исповедь», открыто проповедующим ренегатство, помещен вполне безобидный рассказ английского литератора «Моя собака Тюльпан» — об умной собаке и чуткой женщине-ветеринаре, способный очаровать не одну сентиментальную леди, завзятую посетительницу собраний общества защиты животных. Рядом со статьями, полными грубых нападок на писателей стран демократического лагеря, журнал публикует новые переводы басен Лафонтена, очерк о любовной теме в индийской лирике, воспоминания недавно умершего талантливого поэта Дайлана Томаса. С интересом будет прочитана всеми увлекающимися техникой статья о машинах-автоматах. Любителей же таинственного, вероятно, привлечет рассказ Кристофера Сайкса о том, как в конце войны он, будучи на военной службе, разыскивал по поручению своего начальства группу английских военнослужащих. Узнав, что они были замучены в одном из гитлеровских концлагерей, он приезжает с подробными сведениями к своему начальнику, но тот, оказывается, обо всем уже осведомлен, так сказать, из первоисточника. Дело в том, что начальник, увлекавшийся спиритизмом, непосредственно связался... с духом одного из погибших офицеров, и тот дал ему соответствующую информацию, которая была тут же включена в официальный документ. Напечатав этот рассказ, редакция, можно сказать, убила двух зайцев. Во-первых, пусть кто-нибудь попробует упрекнуть ее в том, что она замолчала зверства гитлеровцев. А, во-вторых, поклонникам спиритизма преподнесено занимательное чтиво.

И еще один любопытный штрих: «Энкаунтер», систематически распространяющий черную клевету о Советском Союзе и советской культуре, счел нужным в дни, когда в Англии с большим успехом был возобновлен показ «Броненосца Потемкина», дать фильму хвалебную оценку (хотя с рядом оговорок). «Смотрите, и мы способны быть объективными»,— словно говорили господа из «Энкаунтера», рассчитывая повлиять на тех своих подписчиков и читателей, которые пресытились бесконечной бранью.

Однако, как ни пытается журнал создать о себе впечатление издания «разностороннего» и способного к трезвым суждениям, как ни старается продемонстрировать свою озабоченность судьбами культуры, это ему плохо удается. Слишком уж недвусмысленна ориентация, приданная журналу подвизающимися в нем реакционными литераторами. В их статьях, рецензиях, «письмах» грубо искажается внешняя и внутренняя политика стран демократического лагеря, фальсифицируются история и деятельность коммунистических партий и в то же время активно пропагандируется политика империалистических кругов США. Всякого рода крупные и мелкие «эксперты» по советским проблемам, всевозможные литературные неудачники, выступаю-

щие в качестве авторов сенсационных мемуаров и пикантных разоблачений, находят в редакции «Энкаунтера» дружеский прием.

Не удивительно, что уже вскоре после выхода первого номера «Энкаунтера» лондонская «Таймс» — издание, которое едва ли кто-нибудь заподозрит в левых взглядах,— опубликовала в своем литературном приложении статью, отмечавшую, что «наиболее выраженной чертой» нового журнала является «ненависть к коммунизму и страх перед ним».

Обоснованность этой оценки признал один из редакторов журнала — Кристол; оговорившись в своем ответе, что он не предлагает объявить войну СССР и Китаю (у него хватило благоразумия понять, что сие от него не зависит), он тут же попытался запугать читателей, заявив, что «коммунизм вскоре может расширить свое господство», и попутно выразил свое негодование по поводу того, что «среди западной интеллигенции считается признаком нечистой совести выступать против коммунизма» — признание весьма характерное.

Борьбу с такого рода «заблуждениями» и провозгласил «Энкаунтер» главной своей задачей, во имя которой он публикует из номера в номер традиционный набор «аргументов», почерпнутых из различных грязных источников, вплоть до геббельсовского ведомства. Между прочим, журнал прилагает особые усилия, чтобы создать у читателей превратное представление о советской литературе.

Рассуждения печатающихся в журнале «специалистов» по советской литературе отличаются своей категоричностью и предвзятостью. Излюбленный тезис всех этих «экспертов» по литературе, сводящийся к утверждению об отсутствии у советских писателей свободы творчества, столь же мало оригинален, как и заключения «экспертов» по политике и экономике Советского Союза. Но в отдельных частностях знатоки из «Энкаунтера» способны и на оригинальные «открытия». Так, из одной статьи мы узнаем о наличии в советской литературе «тенденции к эскепизму» (т. е. бегству от действительности), причем наиболее ярким примером этой тенденции оказывается... роман «Далеко от Москвы», причисленный к жанру «экзотической литературы».

Вообще, когда авторы «Энкаунтера» говорят о советской литературе или о литературе стран народной демократии, им на каждом шагу мерещатся всякие ужасы. Невольно вспоминается рассказ Эдгара По, герой которого увидел в окне необычное, страшного вида чудовище. Это была бабочка, но на нее смотрели под особым углом. «Энкаунтер» явно стремится вызвать у читателей такое искусственное извращение зрения, которое мешало бы видеть вещи в их подлинном свете.

Произвольность суждений журнала по вопросам литературы можно проиллюстрировать характерным примером. Журнал печатает статью «Литературный климат во Франции», автор которой Эрик де Мони (один из сотрудников Британской радиовещательной корпорации), рассуждая о французской литературной жизни последних лет, как бы мимоходом роняет такое замечание о двух влияниях на французскую литературу: это, мол, влияние американское, принесшее с собой «...новую и грубую прямоту выражений, повидимому, отлично приспособленную для передачи суровой, хаотической послевоенной жизни», и влияние «...физического присутствия немецких войск во Франции». «При этом,— пишет автор, грубо оскорбляя французских патриотов,— нельзя игнорировать элемент соучастия [?! — *В. Р.*] между охотником и тем, на кого охотятся...» Увлекшись этими двумя «влияниями», де Мони, естественно, не находит ни времени, ни места даже для беглого упоминания о книгах французских писателей, которые правдиво отражали эпопею патриотического сопротивления французов в годы оккупации и самоотверженную борьбу народа Франции в послевоенные годы.

В качестве характерных образцов современной французской литературы автор приводит романы Маргарит Дюра и Жана Корделье, содержание которых говорит само за себя: первый из них — это «история богатой женщины, рыскающей на своей яхте по всему свету в поисках некоего моряка из Гибралтара, одного из ее любовников, которого никто не может ей заменить». Второй представляет собой «сексуальную одиссею французского военного врача в Германии военных лет». Эти две скверные книги выделены автором, по его словам, для того, чтобы продемонстрировать, «какие бурные и смутные течения

получили наибольшее распространение во французской литературе со времени войны». Автор навязывает читателям свою концепцию литературной жизни во Франции, расходящуюся с действительным положением вещей.

В еще большей мере подобные тенденции проявляются при освещении проблем литературы и искусства Америки. Ирвинг Кристол, выступая с рецензией на роман американского писателя Сола Беллоу «Оджи Марч», не скупится на похвалы по адресу этой книги, запечатлевшей удачи и просчеты проходимца и авантюриста из Чикаго, живущего на средства своих любовниц. В этом нет, пожалуй, ничего удивительного: каждый хвалит то, что ему по душе. Но примечательно другое: Оджи Марча журнал старается выдать чуть ли не за положительного героя нашего времени, за «простого человека». Автор статьи пишет: «В Оджи Марче... мы видим простого, обычного человека в качестве необычного героя».

Другой американский литератор Роберт Уоршоу публикует в «Энкаунтере» статью об американских фильмах под названием «Джентльмен с оружием». Если в предыдущем случае мы наблюдали попытку «приукрасить» героя, хотя и не идеального, но, во всяком случае, старающегося обделывать свои делишки, не прибегая к пистолету, то здесь мы имеем дело уже с прямой идеализацией гангстера, почтительно именуемого «джентльменом с оружием. («Gentleman with a gun»).

Американские гангстерские фильмы снискали себе во всем мире определенную, отнюдь не лестную репутацию. Журнал старается оспорить ее, убеждая читателя видеть в этих фильмах не то, что очевидно простому смертному, а некий второй план и возвышенный смысл, доступный истинным знатокам. Предоставим слово автору статьи: «Самыми удачными созданиями американского кино являются гангстеры и герои фильмов о диком Западе: люди с оружием...» Далее журнал разъясняет читателям, что же являют собой в действительности гангстерские фильмы, да и сами изображаемые в них гангстеры, на которых возвели столько напраслины: «Гангстерский фильм, не существующий больше в своей классической форме,— это повествование о предприимчивости и успехе, кончающемся стремительным крахом». Мы узнаем далее, что своеобразной чертой гангстера является... «не прекращающаяся нервная активность». Правда, он «лишен культуры и хороших манер», но зато «он грациозен и, подобно танцовщику, движется по городу, где на каждом шагу его подстерегает опасность».

Наконец нам преподносится последнее откровение: «гангстер одинок и полон меланхолии, и создается впечатление, что ему присуща глубокая житейская мудрость». Его одиночество и меланхолия объясняются тем, что «он поставил себя в такое положение, когда каждый хочет его убить».

Нетрудно заметить, что журнал особенно заботится о репутации американских книг, американских фильмов, вообще всего американского, точнее говоря, всего того в американской литературе и искусстве, в политической и общественной жизни США, что соответствует критериям «Энкаунтера». Все же подлинно прогрессивное в американской действительности либо замалчивается журналом, либо подвергается осуждению. И не только в современной американской жизни, но и в прошлом американской культуры — в ее традициях. Характерный пример — статья об Уитмене, написанная одним из постоянных авторов «Энкаунтера» — американским литератором Лесли Фидлером. Рекордная по своей бесцеремонности, грубому и развязному тону, статья эта пытается развенчать Уитмена как поэта и очернить его как человека. Особенно ненавистны автору статьи свободолюбивые и жизнеутверждающие мотивы уитменовской поэзии. Он обвиняет Уитмена во всех смертных грехах, называет его неискренним, лицемерным поэтом, «выдумавшим самого себя», «торгующим этим вымышленным образом» и прочее. «Нам не по себе в эти дни с Уитменом»,— признается Фидлер. Его грубые, циничные нападки лишний раз свидетельствуют о том, что поэт не сошел со сцены, как пытается доказать «Энкаунтер», а, словно живой и опасный противник, пугает тех, у кого «Листья травы» и через сто лет после написания вызывают приступы ярости. И не случайно совпадение, что тот же Фидлер, глумящийся над памятью Уитмена, выступает в «Энкаунтере» как ярый обличитель антиамериканских настроений западноевропейской интеллигенции, не желающей безропотно примириться с американским

«экспортом культуры», той культуры, которая отвергает Уитмена, но поднимает на щит фильмы об «одиноких и полных меланхолии гангстерах».

Эту статью Фидлер, по его словам, написал под свежим впечатлением от поездки в Италию, где он столкнулся с антиамериканскими настроениями многих представителей интеллигенции.

Такие настроения, по мнению Фидлера, характерны и для других стран Западной Европы. «Антиамериканизм многих представителей европейской интеллигенции,— пишет он,— достиг сейчас такой стадии, когда он становится почти невосприимчивым к фактам... С американским интеллигентом, с писателем, путешествующим за границей... считаются лишь, если он соглашается осуждать свою страну. Замечание о грубости Маккарти считается вполне приемлемым. Но благожелательное высказывание о структуре нашего суда... вызывает неприязненную улыбку... Недоброжелательное слово о стиле Теодора Драйзера или о критических статьях Матиссена* ведет к тому, что на вас наклеивают ярлык апологета...»

Фидлер пишет, будто европейские интеллигенты «обо всех наших недостатках узнали от нас самих... от таких американских романистов прошлого и нынешнего века... как Мельвиль, Готорн, Драйзер, Шервуд Андерсен, Уильям Фолкнер». Доводы Фидлера не новы. Еще несколько лет назад американский журнал «Сатердей ревью» также обрушился на ряд произведений американской литературы 20-х и 30-х годов, написанных в духе критического реализма, возлагая на их авторов вину за «создание искаженного представления об Америке у читателя в самих США и за их пределами».

И Фидлер и авторы статей в «Сатердей ревью» хорошо знают, что антиамериканские настроения в Западной Европе порождаются и питаются не столько литературными образами Бэббита или Элмера Гентри, сколько вполне реальными персонажами и вполне реальными фактами современной действительности.

Это вынужден был признать в письме, опубликованном в «Энкаунтере», как отклик на статью Фидлера, не кто иной, как Пристли. Он предупреждает, что с симпатией прочитал эту статью, но не вполне с ней согласен. «М-р Фидлер,— пишет Пристли,— должен понять горькое отчаяние людей, чувствующих, что само их существование поставлено под угрозу, видящих, что полки книжных магазинов в их стране завалены заграничными выпусками американских массовых изданий, сцены их театров и экраны кино заполняются голливудской ерундой, и с ужасом ожидающих появления новых чудищ — инспирированных американцами программ телевидения. Вдумчивые люди меньше всего на свете хотели бы видеть такое общество, которое создали бы по своему образу и подобию американские бизнесмены!»

Хотя Пристли выражает недовольство главным образом массовыми формами культурного экспорта, не касаясь его содержания, и, кроме того, обеспокоен коммерческой конкуренцией американцев, тем не менее даже по этому письму можно судить о распространенности явления, которое Фидлер именует ростом антиамериканских настроений.

Показателен и другой отклик недавно вернувшегося из США англичанина Дерека Пэтмора. Он находит «горькие комментарии» Фидлера весьма своевременными и предлагает спасительный рецепт: приглашать в американское посольство писателей, людей искусства и приобретать таким образом их симпатии. «Вспомните,— аргументирует Пэтмор,— как был доволен Вольтер, когда его приглашали в Версаль».

Определил Пэтмор и назначение англичан: состоять при американских туристах в качестве адъютантов для особых поручений по вопросам культуры. «Подобно тому, как и в прошлом греки помогали римлянам в области искусства и культуры, так, мне кажется, мы, англичане, должны помогать нашим американским родичам».

Очевидно, отдавая себе отчет, что подобные средства мало действенны, «Энкаунтер» поместил в ноябре 1954 года большую, так сказать, программную статью под широковещательным заглавием «Америка — совесть или щит», автора которой И. Уорстхорна редакция аттестует как «английского журналиста... проживавшего долгое время в США».

Эта статья должна была явиться «тяжелой артиллерией». Автор с немалой самоуверенностью взялся за рассмотрение чуть

* Американский ученый, покончивший самоубийством из-за преследований реакции.

ли не всех вопросов, связанных с отношениями между США и остальным миром, и, судя по всему, считает свои доводы неотразимыми. Обращена его статья, прежде всего, к интеллигенции Западной Европы. Начав с упреков по адресу Диккенса и других писателей, повинных в высмеивании американских нравов и обычаев, Уорстхорн переходит к проблемам наших дней и формулирует свой главный аргумент: «После второй мировой войны Соединенные Штаты стали щитом Европы, перестав быть ее совестью» (?!).

Функции щита, естественно, имеют свои особенности. Они требуют от Америки политики «стратегического колониализма», создания морских и воздушных баз, и все это, разумеется, ради предотвращения «коммунистической угрозы». В этих условиях, конечно, не приходится требовать особой щепетильности в выборе людей и средств; происходят, может быть, не очень приятные, но неотвратимые, по мнению Уорстхорна, вещи: «возросло влияние военной идеологии», разжигается «националистическая истерия». Короче говоря, за «крепость щита» приходится расплачиваться «моральными ценностями». «Поэтому,— продолжает Уорстхорн,— исключительно важно, чтобы представители общественного мнения в Европе постарались понять, какие трудные обязательства возлагает на США их новое положение в мире».

Уорстхорна тревожит резкий контраст между тем представлением, которое существовало в Соединенных Штатах, и теми реальными фактами, о которых изо дня в день сообщает европейская пресса. Ведь, по мнению Уорстхорна, именно этот контраст больше всего порождает антиамериканизм. Он предостерегает: «Допустить, чтобы продолжался этот процесс [т. е. рост антиамериканских настроений. — *В. Р.*], значило бы не только подорвать моральное влияние Америки, но и серьезно ослабить ее материальную силу. Разочарование в американских ценностях — вот ахиллесова пята военного союза».

Безапелляционным тоном говорят на страницах «Энкаунтера». Этот тон усвоен авторами журнала так основательно, что, даже рассуждая о вещах «нейтральных», т. е. не касаясь ни США, ни Советского Союза, ни коммунизма, они по привычке изрекают открываемые ими истины тоном, не допускающим возражения.

Так, корреспондент журнала Джордж Майкс, «несравненный Майкс», как его называют на страницах «Энкаунтера», в письме из Норвегии возвещает: «Здоровая взаимная неприязнь — признак глубокой внутренней гармонии. Каждый человек и каждая нация испытывают потребность выпустить заряд ненависти... Норвежцы не любят друг друга как личности, а шведов как нацию — и счастливы...»

С такой же безоговорочностью авторы «Энкаунтера» сбрасывают со счетов не только отдельные нации, но и части света. Так, например, на страницах журнала берется под сомнение... существование Азии. Франсуа Бонди (редактор издаваемого в Париже реакционного журнала «Прев») так и озаглавил свою статью в «Энкаунтере»: «Азия — существует ли она?» После путешествия по Южной и Восточной Азии г-н Бонди, по его словам, пришел к выводу, что «та часть света, которая известна под названием Азии, не существует в действительности, поскольку это географическое, а не реальное культурное понятие... Самое понятие «Азия» — это порождение западного ума...»

К этому категорическому выводу автора привели, по его словам, беседы с некоторыми индийскими и японскими писателями, которые якобы ничего не знают друг о друге, и единственной общей темой их разговора могло быть лишь творчество западных писателей: Мальро, Камю, Оруэлла и Хемингуэя. Другое обоснование своего взгляда он нашел в Таиланде, где некий местный принц «предпочитает записывать фольклор своей страны на английском и французском языках, поскольку ему легче иметь дело с западными языками». Иной, может быть, увидел бы в этом лишь частный факт биографии сиятельного фольклориста, но для автора из «Энкаунтера» это достаточный повод, чтобы высказать уверенность в «нереальности» существования Азии и «закрыть» эту часть света.

* * *

Остается сказать несколько слов о том, как определяет «Энкаунтер» роль интеллигенции, деятелей культуры, их место в современном обществе, как расценивает он перспективы развития культуры. «Теоретикам» журнала будущее интеллигенции и ее настоящее представляются крайне мрач-

ными. Ее положение итальянский реакционный писатель И. Силоне определяет как проживание в «лагере для беженцев на ничьей земле». Спендер в статье, красноречиво озаглавленной «В клетке», заявляет, что «поэтам их современники индустриального века кажутся трупами или призраками...» Цитируемый Спендером английский писатель Уиндхэм Льюис жалуется: «Мы катимся вниз по наклонной плоскости...»

Взгляд «теоретиков» обращается вспять, в прошлое. «Негативный взгляд на современную жизнь дополняется позитивным восприятием прошлого»,— подчеркивает Спендер.

Но и прошлое имеет немало «опасных» страниц. И в истории господа из «Энкаунтера» видят врага: ведь «масса» может истолковать ее страницы по-своему. В одной из передовых журнала Ирвинг Кристол, явно перещеголяв своего коллегу, «закрывшего» Азию, предлагает не более не менее как «закрыть историю». «Разве не было бы разумной идеей,— восклицает он,— воздвигнуть забор вокруг наук, не предназначенных для непосвященных? Разве нельзя предоставить изучение истории немногим избранным?» Страх перед прошлым, страх перед настоящим и особенно перед будущим — «вот смысл философии всей». Из номера в номер сгущается атмосфера страха, звучит проповедь пессимизма, и в конечном итоге у читателей, не вооруженных ясным пониманием исторического процесса, рождается фаталистическое чувство безысходности. А подобная атмосфера парализует волю к действию и, разумеется, может лишь благоприятствовать планам поджигателей войны.

Своих запуганных читателей Спендер призывает, по сути, к тому же, к чему призывал один американский «деятель» — укрыться в убежище и молиться. «Вера ставит человека в центр поэзии»,— заявляет Спендер. Началом же, враждебным поэзии, провозглашается, разумеется, материализм.

Любопытно, что «Энкаунтер» поместил сочувственный отзыв на книгу некоего профессора, прожившего несколько лет в Японии, где он «приобщился к мистике буддизма» и с религиозной целью «изучал искусство владеть луком».

Но, как показывает все содержание «Энкаунтера», его редакторы и сотрудники тяготеют к более современному оружию. Сами же они пока что если и довольствуются стрелами, то по преимуществу отравленными. И если пользоваться терминологией самого журнала, почтительно именующего американского гангстера «джентльменом с оружием», то их самих читатель, не нарушая этикета, вправе назвать «джентльменами с отравленными стрелами».

Кстати говоря, эти джентльмены отлично знают, кому они служат. Более чем символический смысл приобретает помещенная в журнале статья «В защиту большого бизнеса», автор которой Питер Уайльс пытается представить властителей капиталистической экономики мирными и безобидными людьми. «Бизнесмены,— пишет он,— отнюдь не все агрессивны, и, безусловно, многие из них проникаются желанием отказаться от работ и забот, как только обеспечено их личное существование».

Журнал расписывает достоинства и заслуги «большого бизнеса», и иной читатель задумается, пожалуй, о мотивах, побуждающих редакторов «Энкаунтера» так часто и обильно проливать крокодиловы слезы об участи культуры в странах демократического лагеря. Недаром Спендер, выступая в американской прессе, жалуется на тех своих соотечественников, которые считают, что журнал, издающийся на американские деньги, обязательно должен «представлять собой американскую пропаганду». Повидимому, подлинный смысл названия «Энкаунтер» постепенно расшифровывается даже многими из тех, кто полагал, что журнал станет местом встреч и общения писателей. Судя по всему, выполнять свою «миссию» журналу не так-то легко. Помешать стремлению честных людей к миру, пожалуй, потруднее, чем наложить вето на изучение истории или походя объявить несуществующей какую-либо часть света.

Хоай Тхань*

Культурная жизнь Вьетнама

Вьетнамский народ всегда жадно стремился к культуре. На протяжении веков он создавал прекрасную устную литературу, состоящую из поэтичных сказок и песен, проникнутых большой глубиной мысли и чувства.

При свете луны работает девушка. Она наполняет водой корзину и поливает рисовое поле. Мимо проходит юноша, он поет и песней спрашивает ее:

«Подруга моя, работающая в стороне от дороги.
Зачем выплескиваешь ты из корзины золотистый свет луны?»

Девушка тоже отвечает стихами, песней. Ведь у нас все импровизируют шестистопные и восьмистопные стихи, которые являются наиболее распространенной формой вьетнамского стихосложения. Поэтому и беседы часто ведутся в стихах, песней.

Такие песни можно услышать повсюду, где работают люди: на рисовых полях, на берегах рек и каналов, где мерный голос лодочника вторит ритмичному всплеску весел. Среди них есть песни удивительной красоты. Бывает так, что облака спускаются в долину, и тогда кажется, что горные вершины плывут в небе. Вот как об этом рассказывается в песне:

«Облака поднимают холмы в небо,
и ласкаемые ветром
Распускающиеся цветы посылают
луне свою сияющую улыбку».

Кроме театра, созданного по образцу китайского, народ создал и свой национальный театр. В праздники, особенно в праздник Нового лунного года, странствующие труппы актеров ходили по деревням и давали представления. Это были музыкальные пьесы, их героями были реальные люди: крестьяне, ремесленники, чиновники, ученые. Крестьяне, сидя тут же под открытым небом, не отрываясь смотрели эти представления, длившиеся иногда до рассвета.

Конечно, феодальный строй сковывал развитие народного искусства и литературы, не давал народным творениям подняться на более высокую ступень. Но он был бессилен воспрепятствовать созидательному творчеству народа.

Вьетнамская письменная литература создала замечательные классические произведения, которые и по сей день пользуются огромной любовью в народе. Среди них можно назвать поэму «Плач солдатки», написанную поэтессой Доан Тхи Дьем. Эта поэма прекрасно выразила всенародное осуждение беспрерывных феодальных войн, от которых жестоко страдал народ. Это был проникнутый глубочайшей искренностью голос мира.

Можно назвать и другую поэтессу — Хо Ксюан Хуонг. Ее произведения чрезвычайно эмоциональны, насыщены глубокой мыслью. В них она смело бросила в лицо так называемому «избранному и мыслящему» обществу свое презрение и сурово осудила конфуцианские традиции, делавшие невыносимой жизнь вьетнамских женщин, особенно тех, которые, подобно самой Хо Ксюан Хуонг, были превращены в наложниц.

Эпоху в культурной жизни нашей страны составила большая, насчитывающая свыше 3000 строк поэма Нгуена Ду «Ким Ван Киеу». Его произведение — страстная речь в защиту человечности, обвинительный акт против предрассудков и несправедливостей феодального строя. Это — великое творение изумительной красоты, волнующего лиризма, непревзойденного остроумия. Нгуен Ду, этот чародей слова, раскрыл огромные богатства нашего языка и усовершенствовал его. Можно сказать, что Нгуен Ду сыграл ту же роль в развитии нашего языка, что и Пушкин в развитии русского языка. С момента появления его поэмы и до наших дней люди всех сословий и возрастов знают из нее наизусть, по крайней мере, по нескольку отрывков. За 150 лет произведение сохранило свою первоначальную свежесть.

* Хоай Тхань — известный вьетнамский писатель и литературный критик.

Такова в общем была культура Вьетнама накануне прихода захватчиков.

Когда французские колонизаторы вторглись во Вьетнам, народ мобилизовал все свои силы на борьбу с захватчиками. Чтобы противостоять империалистам, необходимо было призвать к самым высоким человеческим чувствам: к героизму, долгу, любви к родине, труду и свободе. Большую роль в этом сыграли деятели культуры.

До 1945 года, во времена господства фашизма, поэтические произведения, призывавшие народ к революции, распространялись тайно. Большая их часть была написана поэтом То Хыу, которому в то время не было и двадцати лет. В настоящее время он заместитель министра пропаганды и культуры. Его стихи, написанные мелким почерком на крошечных листках папиросной бумаги, переходили из рук в руки. В 1943 году в рядах Вьет-Мина (Демократический фронт борьбы за независимость Вьетнама.— *Прим. ред.*) была создана Культурная Ассоциация спасения родины. Под руководством Коммунистической партии Индо-Китая Ассоциация внесла свой вклад в дело победы Августовской революции 1945 года. Во время этой подпольной борьбы были созданы национальный гимн Вьетнама (композитор Ван Као) и антифашистский гимн (автор его — Нгуен Динь Тхи).

После победы Августовской революции начался новый этап развития культурной жизни Вьетнама. Однако время было очень тяжелым. Страшный голод только что унес два миллиона человеческих жизней. Чанкайшистские орды опустошали Север, на Юге французские империалисты при поддержке англичан начинали захватническую войну. Но ничто не могло остановить народного порыва. Красное знамя с золотой звездой реяло повсюду. Революционные песни раздавались по всей стране. Никогда еще не пели так, как в эти первые дни свободы. Затем наступило 19 декабря 1946 года — день начала движения национального сопротивления. Усилиями американских торговцев пушками враг был вооружен до зубов. Наши же солдаты в большинстве случаев были вооружены лишь бамбуковыми копьями. Но с нами была воля к победе и наши песни. Каждый очаг сопротивления был в то же время центром культурной жизни. Нередко перед штурмом вражеских позиций проводился поэтический конкурс и в нем зачастую принимали участие все бойцы. Так, например, в одном батальоне на конкурс было представлено 500 поэм. В период военной кампании у Красной реки летом 1949 года товарищ Хыу Там, солдат прославленного ханойского полка, шутливо писал в своем широко известном двустишии:

«Идет дождь, он заливает мне плечи,
Дождь льет на мое тело и на мои прекрасные стихи».

В этом хоре голосов все громче звучал голос поэта То Хыу. Он воспевал красоту родины, мудрость президента, дух самопожертвования солдат, героизм матерей, жен и детей. Его стихи поддерживали мужество и силы народа во время опасности и лишений. Повсюду знали наизусть его переводы стихов советских поэтов, и в частности переводы стихотворений Симонова. Нежность и твердая уверенность, которыми проникнуто стихотворение «Жди меня», были для многих неоценимой поддержкой. Памфлеты поэта-сатирика Ту Мо клеймили чудовищные преступления, повседневно совершавшиеся французским экспедиционным корпусом, пригвождали к позорному столбу французских колонизаторов, их хозяев — американских империалистов и их лакеев-предателей.

У каждого национального меньшинства есть свои поэты. Поэт Нонг Куок Шан, тхо по национальности, получил всенародное признание за эпическую поэму «Вьет-Бак борется против захватчиков» и пьесу «Возвращение в деревню», удостоенную премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов 1951 года в Берлине.

Народные танцы имеют во Вьетнаме богатые традиции. Истинными хранителями этих традиций проявляют себя вьетнамские крестьяне, создающие новые разнообразные и прекрасные танцы. Первые ансамбли песни и танца, как профессиональные, так и любительские, создавались в армейских частях, в театральных коллективах, в школах, в мастерских, в деревнях. В некоторых деревнях, в особенности в партизанских районах Юга, насчитывалось до 15 коллективов художественной самодеятельности. В военных лагерях вокруг костров вместе с бойцами пели и танцевали народные ополченцы-носильщики, десятками тысяч сопровождавшие Народную армию в ее боевых походах. Колонизаторы никак не могли этого понять. «Странно,— говорили они,— аннамитские кули вдруг принялись танцевать и петь». В окопах и траншеях, плотной сетью окружавших вражеские позиции в Дьен Бьен Фу, армейские ансамбли на протяжении всей этой исторической кампании под огнем оружия всех калибров давали свои представления.

Работники культурного фронта вместе с солдатами делили опасности и тяготы походной жизни. Выполняя свой патриотический долг, погибли все участники драматической труппы из провинции Лао-кай. Во время боевых действий у Дьен Бьен Фу погиб известный художник товарищ То Ноук Ван, директор школы изящных искусств, лауреат Национальной выставки 1954 года. Пожертвовали своей жизнью романист Нам Као, прозаик Тран Данг, поэт Нгуен Дин Тху, историк Нгуен Ван То и около двадцати других известных писателей и деятелей искусства. Они, как и десятки тысяч бойцов, рабочих, крестьян, представителей интеллигенции, отдали свою жизнь во имя того, чтобы родина стала свободной

ПОЭТ ТО ХЫУ

(Рисунок из вьетнамской газеты «Ван нге»)

и независимой, а вьетнамская культура еще прекраснее. Память о всех, кто ценой своей жизни ускорил победу, живет в сердцах народа. Она обязывает нас упорно трудиться, быть требовательными к себе и неустанно учиться.

Неоценимую помощь писателям, работникам искусства оказала коммунистическая партия. Послание президента Хо Ши Мина съезду художников и очерки по вопросам культуры Вьетнама Генерального секретаря нашей партии товарища Труонг Шина явились руководством для деятелей культуры и искусства. Политическое образование работников литературы и искусства, опыт, накопленный ими за годы борьбы, в период проведения аграрной реформы, тесный контакт с бойцами, крестьянами, рабочими расширили и обогатили их кругозор, вызвали глубокие изменения в их сознании. Произведения, написанные ими, конечно, еще отнюдь несовершенны, но они уже дают более или менее верное представление о наших людях, о насущных проблемах наших дней. И как далеки они от произведений того времени, когда в условиях иноземного гнета многие писатели и работники искусства старались уйти от жестокой действительности, забыться в бесплодных мечтаниях. Назовем, например, роман «Угольный бассейн» Во Хюн Тама, молодого шахтера из Хон-гая, который никогда не учился в школе. Этот роман был удостоен первой премии Союза писателей и работников искусств. Назовем также другой роман, «Буйвол» Нгуен Ван Бонга, рисующий самоотверженную борьбу крестьян оккупированной деревни на юге Вьетнама во время знаменитой «битвы за рис», с успехом которой враги связывали успех всей захватнической войны.

Первые шаги в развитии киноискусства Вьетнама были сделаны еще в период войны сопротивления. Первый вьетнамский фильм был создан в 1948 году во время одной из битв на юге страны. Затем мы создали еще несколько фильмов. Но тем не менее помощь наших друзей в этой области была особенно ценной. Советские, китайские фильмы, фильмы стран народной демократии оказали нам огромную помощь в деле идеологического воспитания.

До войны сопротивления более 90% населения Вьетнама не имело представления о кино. А сейчас по инициативе Национального комитета кинематографии демонстрации кинофильмов организуются даже в самых отдаленных деревнях. И нужно видеть, с какой радостью встречают наши крестьяне это новое искусство. Зрители стекаются со всей округи радиусом в 20 километров. Сеансы за неимением зрительных залов приходится проводить под открытым небом. Дело нелегкое, особенно в годы войны. Тогда приходилось опасаться вражеских самолетов, организовывать наблюдательные посты, до последней минуты хранить в тайне место демонстрации фильма. На рисовых полях зрителям приходилось сидеть прямо на земле. Предусмотрительные люди запасались бамбуковыми цыновками. Если ненароком случался дождь, никто не обращал на него внимания. Только грозовые ливни могли помешать сеансу. Вот в каких условиях наши крестьяне познакомились с седой девушкой, с героями фильма «Падение Берлина»,

Мересьевым, Садко и другими, ставшими близкими всем и любимыми всеми героями.

Мирная жизнь вернулась в наши города и деревни. Как сказал президент Хо Ши Мин, прежде у нас не было ничего, кроме земли, леса и ночи, теперь же у нас день, равнина, небо и море.

Спустя два месяца после освобождения Ханоя состоялось торжественное открытие крупнейшей в истории искусства Вьетнама выставки, на которой было представлено 538 работ 159 художников и скульпторов. Выставка была организована в помещении Городского театра, куда никогда прежде ни крестьяне, ни рабочие, ни солдаты не имели доступа. Одна из двух первых премий была присуждена художнику То Нгоук Вану за его рисунки из крестьянской жизни, другая — Нгуену Хиему за картины, передающие эпическое величие борьбы сопротивления на юге.

Более тысячи лучших танцоров, певцов и актеров приняли участие в фестивале художественной самодеятельности. Толпы народа собирались перед театрами Ханоя, которые не могли вместить всех желающих. Сюда стекались люди со всех концов страны. Некоторые номера, как, например, танец бамбуков, получили восторженную оценку зрителей. Но еще и до фестиваля кипучая деятельность работников культурного фронта охватила вновь освобожденные районы, куда прибыли ансамбли Народной Армии, самодеятельные коллективы передовой молодежи, театральные бригады. «Смотрите,— говорили жители Ханоя,— оказывается участники сопротивления умеют не только хорошо сражаться, но и петь и танцевать».

Что касается театров, существовавших ранее в Ханое, то сейчас им предстоит значительно расширить свой репертуар, обогатить его новыми постановками, которые бы в большей мере отвечали растущим запросам зрителей.

Большая работа предстоит еще работникам литературы и искусства, как, впрочем, и всему нашему народу на фронте экономического и культурного строительства страны, разоренной за пятнадцать лет почти не прекращающихся войн. Наши литераторы и работники искусства принимают деятельное участие в той борьбе, которую ведет вьетнамский народ против поджигателей войны, за укрепление мира и полное освобождение страны.

ХУДОЖНИК ТО НГОУК ВАН

(Рисунок из вьетнамской газеты «Ван нге»)

Эта борьба особенно трудна на Юге. В силу Женевских соглашений Юг Вьетнама временно, до проведения всеобщих выборов, остается под французским контролем. В действительности истинными хозяевами там являются американские империалисты, все больше и больше вытесняющие французов. Чтобы помешать проведению всеобщих выборов, которых с такой надеждой ждет вьетнамский народ, американские империалисты и французские колонизаторы, с помощью своих наемных приспешников, и в частности Нго Динь Дьема, не останавливаются ни перед чем, чтобы подавить волю вьетнамцев Юга к освобождению и национальному единству. Они упорно надеются на успех в этом предприятии, заранее обреченном на провал всем ходом исторического развития страны.

В оккупированной зоне свирепствует строжайшая цензура. Даже французские газеты признают невыносимым установлен-

ный режим. В знак протеста издатель Бонвисини закрыл свою газету «Юнион франсез». Запрещаются самые безобидные театральные постановки. Оккупационные власти дошли до того, что запретили даже исполнение народных танцев, прославляющих мир и труд.

Зато распространяются в огромном количестве порнографические фильмы, открытки и романы. В качестве первоочередного «культурного» мероприятия в бывших партизанских районах, на юге страны, оккупанты открыли ночные притоны и игорные дома.

Этим действиям агентов империализма наши соотечественники на Юге противопоставляют упорную борьбу за сохранение передовых традиций национальной культуры, развитие народного образования. Их воодушевляет глубокая любовь к родине, миру.

Старая 70-летняя женщина из Ка-мау, никогда не знавшая азбуки, стала учиться только для того, чтобы прийти на всеобщие выборы 1956 года грамотной. «Если к тому времени,— говорила она,— я не буду читать и писать, меня могут обмануть, поставить на избирательном бюллетене имя того, за кого я не хочу голосовать». Сначала, не слишком рассчитывая на свои силы, она хотела только научиться писать имя президента Хо Ши Мина. Но затем она втянулась в ученье и сейчас уже умеет читать и писать.

Мы попытались ознакомить советских читателей с историей борьбы и труда вьетнамских деятелей культуры и искусства. Сейчас перед нами открылись широкие возможности развития нашей литературы и искусства. Мы по-новому оцениваем богатство национального наследия, укрепляются наши интернациональные связи, в частности связи с передовой культурой Советского Союза, Китая и других братских стран. Переводы высокохудожественных произведений советской и китайской литературы читаются и изучаются не только работниками культуры Вьетнама, но с каждым днем завоевывают все более широкие читательские круги. За вторым съездом советских писателей следили самые широкие массы; материалы съезда внимательно изучаются у нас. Мы глубоко убеждены, что и в области культуры, так же как и в других областях, опыт наших великих друзей окажет нам неоценимую помощь.

г. Ханой

Дзюнити Иваками*

В защиту национальной культуры Японии

Американские капиталисты, действующие в области культуры, вкладывают солидные капиталы в крупные японские газетные и журнальные издательства и на основе специальных договоров помещают в прессе американскую информацию, огромное количество американских статей, заметок и рассказов. Кроме этого, войдя в контакт с редакторами литературных и общественно-политических журналов, они вынуждают их помещать статьи, направленные против Советского Союза и Китайской Народной Республики, удалять сотрудников, пишущих правду об этих странах.

На средства рокфеллеровского фонда японские ученые и писатели посещают Америку, Францию, Англию, где находятся около года. Таким образом, ознакомившись с американской культурой на средства Рокфеллера, некоторые литераторы по возвращении в Японию стараются рекламировать Америку, пытаются посеять недоверие к ведущейся в Японии борьбе за мир.

Вернувшийся из Америки литературный критик Косон Фукуда помещает на страницах крупного японского журнала «Тюокорон» пространные статьи, озаглавленные «Сомнение в идее мира». В них он заявляет, что движение за мир в Японии является проявлением «мирного наступления» Советского Союза и КНР.

Эти статьи вызвали широкие отклики среди участников движения за мир. Хотя нашлись лица, поддерживавшие Фукуда, большинство литераторов и ученых выступает с противоположными ему взглядами. Это одна из дискуссий, к которой привлечено серьезное внимание деятелей культуры Японии.

Говоря о положении нашей кинематографии в настоящее время, необходимо отметить, что подавляющее большинство демонстрирующихся кинофильмов — американские. Из 160 фильмов, импортированных в 1954 году, 121 фильм был американского производства (75% общего количества). Английских и итальянских фильмов было 39, советских же — ни одного. При этом большинство американских кинокартин, ввозимых в Японию, показывают преступления и убийства, прививая зрителю презрение к человеку. Широко демонстрируются так называемые «фильмы о диком Западе», где показывается, как представители белой расы зверски расправляются с неграми. С помощью подобных кинофильмов пытаются одурманить трудящихся Японии и толкнуть их на путь фашизма.

Немалое влияние американцы оказывают и на изобразительное искусство. В Японии

* Дзюнити Иваками — прогрессивный японский литературный критик и публицист.

и до войны, а особенно после нее получили широкое распространение модные в Америке «абстрактные картины».

В Японии издавна существует «икэбана» — искусство красиво оформлять гостиную и залы дома, пользующееся большой популярностью. Это — искусство украшать интерьеры, главным образом живыми цветами и ветвями деревьев, располагая их в вазе или на блюде, так чтобы были максимально использованы особенности этих цветов или ветвей. И вот даже в этом национальном искусстве появилась своя «абстрактная» школа. В одном из универмагов была организована выставка «икэбана», где почти весь зал был заполнен странными и непонятными изделиями из проволоки и корней деревьев. Рассказывают, что как-то в толпе зрителей раздался голос ребенка, который упрашивал мать: «Мама, пойдем поскорее туда, где есть цветы». Пышно разодетые дамы, созерцая корни деревьев и затейливо изогнутые изделия из проволоки, пытались, очевидно, убедить самих себя, что это нечто изысканное, новое — одним словом «икэбана», близкое к американской культуре. Однако даже ребенку было ясно, что ничего похожего на цветы здесь нет.

Как противодействие американскому влиянию среди честных деятелей культуры и искусства рождается стремление сохранить традиционное искусство Японии. Например, в области театра развернулось движение за использование наследия театра кабуки *. Имеется также много попыток драматизации народных преданий, легенд и т. д.

В прогрессивном театре «Дзэнсиндза» **, который развернул свою деятельность с целью популяризации кабуки среди трудящихся масс, велись горячие дискуссии о национальном и художественном содержании театра кабуки. Руководитель «Дзэнсиндза» Тёдзюро Каварадзаки написал большую работу, названную «О новом театре»; эта работа явилась предметом дискуссий, развернувшихся вокруг театра кабуки.

Тёдзюро Каварадзаки рассматривает одну из наиболее известных в народе пьес кабуки — «Кандзинтё».

В основу сюжета этой пьесы легли исторические факты. В период становления феодализма в Японии Иоритомо из рода Минамото, создав силой оружия сёгунат *** Камакура и захватив в свои руки политическую власть, лишает званий и изгоняет своего младшего брата Иосицунэ Минамото. Изгнанный братом Иосицунэ под охраной преданных ему людей, во главе с вассалом и другом, силачом Бэнкэй, приближается к заставе. Начальнику охраны Тогаси показалась подозрительной эта группа, и он стал допытываться, не Иосицунэ ли это со своими друзьями. Бэнкэй, который вел переговоры с Тогаси, на виду у него бьет палкой переодетого носильщиком Иосицунэ. Тогаси разрешает группе пройти через заставу.

Пьеса «Кандзинтё» издавна пользовалась любовью японского народа как классический образец силы, сплоченности угнетаемых Иосицунэ и его друзей, а также силы, мужества, находчивости, красноречия народного героя Бэнкэй. Тёдзюро Каварадзаки в работе «О новом театре» не только показывает сплоченность угнетаемых и героические черты Бэнкэй, но и подчеркивает воздействие этих качеств на Тогаси, который в конце концов, под влиянием подлинно человеческих чувств, разрешает пройти через заставу Иосицунэ и его людям, зная, кто они. Так Каварадзаки пытается внести новые элементы в трактовку «Кандзинтё».

Одни согласились с такой трактовкой пьесы «Кандзинтё», у других она вызвала немало возражений. Выступающие против нее утверждают, что Тогаси был вынужден в конце концов пропустить через заставу группу Бэнкэй, лишь благодаря силе этой группы. В процессе дискуссии выяснилось, что существует, по меньшей мере, три варианта текста пьесы «Кандзинтё», которые написаны в разное время и разными людьми. Таким образом, работа Тёдзюро Каварадзаки «О новом театре» вызвала в театральных и литературных кругах движение не только за переоценку театра кабуки как народного театра, но и за освоение его реалистических традиций.

Прогрессивные литераторы Японии, защищая демократические и национальные традиции японской литературы, начинают выступать против влияния фашизируемой культуры Америки. Одной из тенденций, заслуживающей наибольшего внимания за последние несколько лет, является то обстоятельство, что за демократизацию Японии, в защиту мира начинают энергично выступать со статьями и лекциями крупные литераторы, начавшие свою деятельность примерно 40—50 лет назад. Такие писатели, как Наоя Сига, Масамунэ Хакутё, которым более семидесяти лет, а также Кадзуо Хироцу, Кодзи Уно, которым за шестьдесят, и другие известные писатели в последние годы активно выступают, требуя справедливого приговора по делу Мацукава.

Инцидент Мацукава — это ночное крушение товарного поезда у деревни Мацукава вблизи города Фукусима осенью 1949 года; в связи с этим крушением японская полиция, находившаяся в подчинении американских оккупационных войск, произвела массовые аресты среди членов проф-

---

* Театр кабуки — старинный театр Японии, репертуар которого состоит преимущественно из пьес на сюжеты феодальной эпохи. Это условный театр. Все женские роли там исполняются мужчинами.

** Дзэнсиндза — современный прогрессивный театр, возникший в Японии после войны.

*** Сёгун — титул верховного правителя японского государства (употреблялся до конца XIX века).

союза железнодорожников, а также среди рабочих электриков; затем при помощи пыток и запугивания были сфабрикованы ложные показания, на основании чего решением суда около двадцати прогрессивных членов профсоюза были приговорены к смертной казни или пожизненным каторжным работам.

Осужденные рабочие, выступая против незаконного следствия и приговора, обратились с призывом к рабочим, юристам и писателям всей Японии, в результате чего Генеральный совет японских профсоюзов выступил против вопиющего нарушения элементарных человеческих прав; много было сделано для оказания помощи осужденным; около двухсот честных адвокатов начали выступать бесплатно в их защиту. Прогрессивные писатели собрали стихи и письма, написанные заключенными, и издали сборник, названный «Правда проникает через стены».

Узнав из этого сборника правду об обвиняемых, Кадзуо Хироцу и Кодзи Уно, несмотря на преклонный возраст и слабое здоровье, отправились в деревню Мацукава, где осмотрели место крушения товарного поезда, имели встречу с судьями, посетили заключенных в тюрьме, повидались с членами их семей и сослуживцами, всячески стараясь установить истину, и после изучения протоколов судебных заседаний в конце концов твердо убедились в том, что обвиняемые рабочие невиновны. Тогда оба писателя собрали подписи Наоя Сига, Масамунэ Хакутё, Ясунари Кавабата, Тацудзо Исикава, Масудзи Ибусэ, Фумио Нива и других и осенью 1953 года представили в суд высшей инстанции требование о пересмотре этого несправедливого дела. Кроме этого, Кадзуо Хироцу помещает в «Тюокорон» и других крупных журналах статьи, где критикует алогизм и противоречия обвинительного заключения, писатель же Кодзи Уно в книге «Невероятнейшая повесть на свете» явно намекает, что за этим инцидентом кроется заговор американских оккупантов. Дело Мацукава явилось серьезным толчком для всех литераторов Японии.

В конце 1953 года суд высшей инстанции оправдал часть обвиняемых, но семнадцать из них были все же приговорены к смертной казни и пожизненным каторжным работам. Эти рабочие до конца не признали себя виновными, и это были самые честные, самые активные члены профсоюза.

Кадзуо Хироцу тщательно и во всех деталях проанализировал приговор, вынесенный после второго слушания дела в суде высшей инстанции, и, обнаружив и здесь множество алогизмов и противоречий, с весны 1954 года на страницах журнала «Тюокорон» ежемесячно помещает статьи с критикой этого приговора, тем самым привлекая внимание японских литераторов и интеллигенции к этому делу. Пользуясь поддержкой трудового народа, он и сейчас продолжает выступать со статьями, в которых требует справедливого судебного решения. Статьи Хироцу представляют собой выступление известного литератора с требованиями демократизации Японии. Хотя в этих статьях и нет непосредственной критики в адрес американских оккупантов, препятствующих подлинной демократизации, однако это выступление Хироцу является выражением народных стремлений и служит важным вкладом в дело роста национального самосознания японского народа.

Японский народ первый в истории человечества непосредственно пострадал от атомной бомбы в Хиросима и Нагасаки, а в 1954 году в результате испытания водородной бомбы на атолле Бикини еще раз потерпел общенациональное бедствие. Эти факты, а также горький жизненный опыт времен агрессивных войн привели к тому, что японский народ, который в прошлом империалисты не раз толкали на путь завоеваний, в настоящее время в большинстве своем горячо желает мира, и двадцать с лишним миллионов человек поставили свои подписи под обращением за запрещение атомного и водородного оружия.

Японские писатели и поэты создают произведения, темой которых является протест против атомной и водородной бомб. Например, писательница Ёко Ота, непосредственно пережившая атомную бомбардировку в Хиросиме, на материале личных впечатлений написала повести «Город мертвых», «Человеческие лохмотья», «Получеловек» и другие. В связи с тем, что эти произведения являются попыткой воспроизвести со всеми деталями трагическую картину бедствий, причиненных атомной бомбой, они в какой-то мере являются натуралистическими. Однако ценность этих произведений не только в точном описании перенесенного во время атомного нападения, но и в том, что в них проявляется гнев автора по отношению к людям, сбросившим атомную бомбу, проявляется ненависть к войне.

Талантливый молодой писатель Хироюки Агава, работающий под руководством Наоя Сига, в 1954 году закончил свою повесть «Наследие дьявола». В этом произведении рассказывается о том, что и до настоящего времени атомная бомба оказывает свое как бы дьявольское воздействие на жителей Хиросима, когда люди, внешне как будто оправившиеся после атомной болезни, один за другим тяжело заболевают или умирают. В этом произведении, написанном автором после того, как он побывал в Хиросиме и пожил некоторое время там, встречаясь с горожанами, впечатления даны непосредственно, в нем есть элементы натурализма и не дается полной и объективной картины бедствия, которое принесла атомная бомба. Однако несомненно, что и в этом произведении звучит ненависть к атомной бомбе.

После бедствий, причиненных испытанием водородной бомбы на атолле Бикини, на Тихом океане, когда весь японский народ был взволнован, около двухсот поэтов

Японии написали стихи с протестом против атомной и водородной бомб. Стихи эти были собраны и осенью 1954 года изданы под названием «Сборник стихов об атомной бомбе». Здесь были представлены не только прогрессивные поэты. Можно сказать, что этот сборник явился шагом вперед в деле объединения японских поэтов.

В Японии создано более шестисот американских военных баз. Неуклонно растет число писателей и ученых, помогающих народу в борьбе за ликвидацию военных баз. В 1952 году на страницах прогрессивного литературного журнала «Дзиммин бунгаку» («Народная литература») опубликована повесть «Японцы-рабочие», написанная Тэцуо Харукава, рабочим американской военной базы. В этом произведении описываются трудности профсоюзной работы среди рабочих военных баз. Несмотря на то, что вещь эта несовершенна с точки зрения художественного мастерства, повесть получила высокую оценку в прогрессивных кругах.

В 1953 году на страницах того же журнала помещена повесть работника государственных железных дорог Садаюки Асигара «Гудение рельс». В ней описываются тяжелые условия жизни железнодорожных рабочих, вызванные американскими военными перевозками. Чрезмерная детализация психологических переживаний героя-рабочего, слишком медленное развитие действия относятся к числу художественных недостатков повести, однако она заслуживает внимания.

В 1954 году были изданы очерки «База № 605», написанные литературным критиком Мимпэй Сугиура. В очерках описывается борьба, развернувшаяся при попытке американцев оборудовать артиллерийский полигон в центральной части Японии, на оконечности полуострова Тита в префектуре Айти. Крестьяне, рыбаки и сельские жители этого полуострова поднялись на борьбу против создания полигона, их поддержали портовые рабочие и члены профсоюза моряков города Нагоя, и в конце концов они не допустили создания базы. Это произведение, дающее всестороннюю картину борьбы против создания баз, написанное на основе фактического материала, является серьезным достижением в очерковой литературе.

Наконец, в феврале 1955 года писатель Москэ Мамия написал очерк «В дыму вулкана». В этом очерке писатель рассказывает, как живущие вблизи действующего вулкана Асама, находящегося в гористой местности в центральной части Японии, крестьяне, рабочие, студенты, домашние хозяйки и даже маленькие дети развернули борьбу против создания здесь американской базы и, оказав сопротивление американским военным и японским чиновникам, прибывшим для съемки местности (для будущего полигона), сделали, в конечном счете, съемку невозможной.

Японский трудовой народ, для того чтобы избавиться от тяжкой жизни в условиях гнета оккупантов, создает рабочие профсоюзы и крестьянские объединения, накапливает опыт забастовочной борьбы и коллективных переговоров, повышает свое классовое и национальное самосознание. Первая книга романа «Тихие горы» писателя Сунао Токунага, где описывается этот рост самосознания японского трудового народа, уже переведена в Советском Союзе, Китайской Народной Республике и других странах, получила там высокую оценку. Вторая книга романа, которую заканчивает писатель, рисует деятельность рабочих профсоюзов, жизнь крестьян, а также сложный и трудный процесс развития их классового самосознания. «Тихие горы» — наиболее значительное произведение послевоенной прогрессивной литературы в Японии.

г. Токио

С. Образцов

Театр китайского народа

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Судьба подарила мне шестьдесят драгоценных дней. Вместе с группой советских артистов я объехал шестнадцать городов Китая. Около десяти тысяч километров пролетели мы на самолетах, да, вероятно, столько же проехали на поездах. Бывали периоды, когда каждые три-четыре дня мы оказывались в новом городе, меняя осень на зиму и зиму на лето, то потирая щеки от колючего мороза в Пекине, то купаясь под теплым солнцем в открытом бассейне Кантона, то кутаясь в шубы на берегах закоченевшей Сунгари.

И когда дальневосточный экспресс стал решительно и самоотверженно пересчитывать шпалы, идущие к Москве, я уселся за маленький дрожащий столик и, разложив по всему купе свои записки, начал писать ту самую книгу, которую только сейчас, то есть больше чем через три года, заканчиваю. Это книга о традиционном театре Китая.

Я очень хорошо понимаю, что у меня нет никакого права ни на исчерпывающий анализ этого театра, ни на полное описание его видов и форм. Для этого ни знаний моих, ни моих личных наблюдений далеко недостаточно. Ведь основной моей обязанностью в Китае были концертные выступления. На изучение китайского театра я мог использовать только то небольшое количество времени, которое у меня оставалось, а при ежедневных концертах, да еще и при переездах или перелетах чуть ли не каждые три дня, более или менее свободных часов было очень мало.

Но почему же в таком случае я все-таки решаюсь не только рассказать о китайском театре, но и в какой-то степени подытожить все мною виденное?

Делаю я это вполне сознательно и, как мне кажется, даже обязан это сделать.

Увлечение «китайским стилем», отразившееся в восемнадцатом и девятнадцатом веке в архитектуре некоторых европейских особняков или парковых павильонов, в меблировке магазинов, дворцовых комнат или даже частных квартир, создало у многих и многих людей представление о китайском искусстве, как о чем-то чрезвычайно вычурном, завитушечном, предельно и безудержно разукрашенном, оторванном от каких бы то ни было жизненных изобразительных моментов.

В театральных постановках, и особенно в стилизованных балетах, эстрадных танцах или цирковых номерах, возникли бессмысленные, ни в каком китайском театре не встречающиеся качания головой под так называемых «китайских болванчиков» и обязательно вытянутые вверх указательные «пальчики».

Но даже и то, что преподносили европейскому читателю более или менее серьезные и эрудированные исследователи и очевидцы, как правило, не столько создавало, сколько искажало представление о китайском театре.

Писалось об «истинной театральности», о «театральном иероглифе», о «мистической символике» и бог знает о чем еще, приводившем в восторг читателей, ищущих «экзотики».

Вот почему всякий, кто может на основании своих личных впечатлений рассказать о китайском искусстве и театре все, что только он знает, принесет пользу, так как хотя бы частично разрушит ложное представление о нем и в какой-то степени поможет созданию представления верного.

Конечно, для этого он должен не фантазировать, а писать то, что видел своими глазами или слышал из первых уст, причем по возможности из уст китайских.

Естественно, что ограничиться только описанием виденного и констатацией услышанного я не могу. Просто не сумею этого сделать. Глаз человеческий — не объектив фотоаппарата, ухо — не микрофон, а голос — не механический громкоговоритель.

Главы из книги, готовящейся к печати в издательстве „Искусство".

Без понимания, без осмысливания хотя бы для себя самого, ни описать того, что увидел и услышал, ни рассказать об этом невозможно.

Следовательно, неизбежно мне придется делать и какие-то выводы, и обобщения, и сопоставления. Некоторые могут оказаться и неточными, а может быть даже и неверными, так как путь моих наблюдений был не столько короток, сколько прерывен.

Я очень хорошо понимаю, что цепочка впечатлений во многих местах порвана, и что из нее, вероятно, выпало много очень важных и нужных звеньев. Это заставляет меня быть осторожным в категоричности утверждений и лишает возможности претендовать хоть на какую бы то ни было их полноту.

Но первое, что я обязан, как мне кажется, сделать, это соединить звенья различных впечатлений, на первый взгляд как бы и не соединяющихся. Это необходимо, прежде всего, потому, что нельзя говорить не только о традициях пекинского театра, не имея хотя бы приблизительного представления о театрах различных провинций, но и обо всем театральном искусстве Китая без представления о том отношении к искусству, которое живет в китайском народе.

Театральный язык — это тот язык, на котором те, кто находится на сцене, говорят с теми, кто сидит в зрительном зале. Зритель ничего не поймет, если он не знает этого языка.

Но зритель в равной степени может понимать или не понимать и то, что он слышит, и то, что он видит, поэтому, говоря о театральном языке, я подразумеваю под ним всю сумму театрального воздействия: и слово, и музыку, и физическое поведение актеров, то есть и слуховое и зрительное воздействие, в итоге своем дающее воздействие эмоциональное.

Всякий спектакль в самом факте восприятия его зрителями неизбежно корректируется зрительской оценкой.

Всякая национальная форма театра, по существу, создается не актерами, не режиссерами и не драматургами, а прежде всего зрителями, то есть самим народом. Так же как в языке всякого народа словарный фонд создается и накапливается путем естественного отбора и отсева, так и национальная народная форма театра, фонд его выразительных средств, его театральный язык создаются и накапливаются многовековым отбором того, что в наибольшей степени воспринималось зрителем, и отсевом того, что им не воспринималось.

Отбирается же или отсеивается все то, что совпадает или не совпадает с характером образного мышления и видения, присущего данному народу.

Вот почему в самой жизни китайского народа, в форме восприятия им окружающего мира, в отношении его к этому окружающему, в образном обобщении воспринятого я часто обнаруживал то, что так или иначе объясняло мне форму и традицию китайского театра.

В этом журнале печатаются только отдельные главы из готовящейся к печати книги. Некоторые из этих глав сокращены. Совсем опущены главы, посвященные народным песням, народным играм и зрелищам, особенностям актерского мастерства, внешнему оформлению спектаклей — костюмам, гримам, реквизиту, теневому и кукольному театру, занимающим очень большое место в театральном искусстве Китая, и, наконец, глава (над нею я еще работаю), рассказывающая о тех процессах, которые происходят внутри традиционного театра в настоящее время.

Общественная значимость китайского театра и степень его народности так огромны, что это трудно себе представить, не побывав в этой великой стране, и так как публикуемые главы, как я уже говорил, и сокращены, и неполны, то я очень прошу не судить по ним о всей моей работе в целом.

Одновременно я обращаюсь к читателям и с другой просьбой. Если кто-либо из вас обнаружит ошибки или хотя бы маленькие неточности, напишите мне, пожалуйста, об этом, чтобы, пока не поздно, я смог внести исправления в будущую книгу.

ВЗАЙМЫ У ПРИРОДЫ

Уже в самом конце нашего путешествия по Китаю я, составив себе краткий конспект всего того, что увидел и узнал о китайском традиционном театре, попросил китайских товарищей проверить меня и объяснить мне то, что я недопонял или понял неверно. Как всегда, к моей просьбе отнеслись с предельным вниманием, и проверить приобретенные мною знания и впечатления собрались не только режиссеры, но и драматурги, художники, актеры.

В назначенный час за мной зашли, но сказали, что разговор наш будет не в гостинице, а где-то в другом месте.

Посадили меня в машину и отвезли в небольшой многосотлетний дворцовый павильон, стоящий в парке.

Была зима. Мои любезные хозяева сказали мне: «Простите, что здесь холодно, но нам казалось, что вам будет приятно говорить об искусстве в таком красивом месте».

И действительно, в широких оконных рамах заснеженный гористый парк с молчаливыми соснами, безлюдными шатровыми беседками и потемневшими от времени темнокрасными колоннами дворцовых построек был удивительно красив.

Мне кажется, что китайцам свойственно творческое ощущение природы, что созерцание ее — их органичная, глубоко поэтическая потребность.

КАРЛИКОВЫЕ ГИГАНТЫ

Во многих городах Китая мы видели растущие в маленьких горшочках карликовые сосны, дубы, бамбуки, клены.

Каждое деревцо не больше сорока-пятидесяти сантиметров, а в то же время каждому двадцать, тридцать, сорок и больше лет от роду.

На такое деревцо смотришь, как на картину или скульптуру, потому что перед тобой живое изображение могучего дуба с мощным корявым стволом в три обхвата, хотя ствол этот можно фактически обхватить двумя пальцами; с многолистной кроной, хотя каждый листик меньше сантиметра.

Да это и есть произведение искусства, созданное многолетним трудом китайского садовника, сумевшего особым режимом изменить процесс развития каждого деревца.

Но, может быть, я ошибаюсь? Может быть, удивившись неожиданному размеру взрослого дуба, я преувеличиваю, говоря, что он выглядит произведением искусства? Может быть, для китайцев горшок с этим дубком значит не больше, чем горшок с геранью на окошке европейца? Может быть, сами они вовсе не считают, что дуб этот что-то изображает?

Нет, я не ошибаюсь, и доказательством этому служит то, что около многих таких деревцев очень часто стоит маленький, сделанный из палочек или обожженной глины крестьянский домик, а рядом восковая, фарфоровая или глиняная фигурка человека в широкополой шляпе. На ветке дуба деревянная или сделанная из слоновой кости, совсем уже малюсенькая птица.

Крохотный дуб в сравнении с домиком, человеком или птицей вырастает в масштабе. Это уже не просто дуб. Это дуб-гигант. Ему несколько сот лет.

ПЕРЕДЕЛАННЫЙ КАРАСЬ

В парках Пекина, Шанхая, Чэнду, Кантона и многих других городов стоят большие глиняные или фарфоровые чаши. Не одна, и не две, а ряды чаш. В каждой чаше золотые рыбки. Как бы мне хотелось, чтобы московские любители аквариумов, и взрослые, и дети, посетители зоомагазинов на Кузнецком Мосту и на Арбате увидели этих рыбок!

Когда мы осматривали пекинский Зимний дворец, было уже очень холодно. На каменных плитах широких дворов лежал тонкий слой снега. На том месте, где обычно стоят чаши с рыбами, их не оказалось.

Переводчики, увидев на моем лице огорчение, повели нас куда-то на задний двор. Чаши стояли перед сараем и были покрыты металлическими сетками и деревянными крышками. Дело было под вечер, в темной воде рыбы еле-еле поблескивали своей разноцветной чешуей. Пришел высокий старик-рыбовод, стал по очереди снимать крышки, плоским сачком зачерпывать больших пятнадцати-двадцатилетних пузатых рыб, поднимая их на поверхность, и называть удивительными именами: «Лягушечья голова», «Жемчужинка», «Фиолетовая шапочка», «Пятицветик», «Драконья спинка», «Небоглазка», «Львиная грива»...

Мне трудно подобрать какое-нибудь сравнение, чтобы нагляднее объяснить, как выглядело то, что возникало перед нашими глазами. Пожалуй, больше всего это было похоже на инкрустацию из драгоценных камней или на фантастические вышивки разноцветными блестящими шелками. Еще это было похоже на тропических бабочек.

Золотые, белые, черные, красно-белые и черно-золотые, с хвостами, как ленты, и с хвостами, как перья, с глазами, как подзорные трубы или как круглые шары; гладкие или покрытые выпуклыми чешуйками, каждая из которых блестит, как рубин, янтарь, перламутр или жемчуг.

Конечно, это тоже не просто рыбы, а произведения искусства тех мастеров природы, которые из простого карася сумели вывести нечто удивительное по красоте и разнообразию форм.

Но, может быть, это только своеобразный парковый «аттракцион», и не больше?

Нет, рыбки живут и в домах, а в традиционный праздник весны, среди других народных обычаев проведения этого праздника существует и традиция дарить этих рыбок детям. В маленьких, круглых, как колбы, стеклянных банках носят по улицам продавцы рыбок свой живой товар, похожий на яркие плавающие цветы.

ВЕСНА И ЦИКАДЫ

В одном из уголков парка Чэнду, в длинной деревянной галерее-беседке, двумя рядами висели клетки с птицами. Вьюрки, зяблики, сойки, красноносые дрозды, золотые канарейки, рисовки, синицы, попугаи и много, много других, названий которых я не знаю.

Но больше всего меня поразило то, что это оказалась не выставка птиц, а выставка клеток. Тут были клетки всяких форм: и круглые, и квадратные, многогранные, резные, инкрустированные, костяные. Само стремление сделать клетку как можно красивее говорит о любви китайцев к комнатным птицам. И любовь эта какая-то особенная, творческая.

На птичьем рынке в Пекине я обнаружил, что многие птицы продавались вовсе без клеток. Ходит продавец по базару, держит в руках палочку. На ней сидит вьюрок, клест, скворец или синица. Длинной ниточкой птица привязана к палочке за лапку. Улететь не стремится. Продавец берет рисинку и подкидывает в воздух. Птица вспархивает, хватает на лету рисинку и быстро усаживается на палочку. Ниточка, оказывается, нужна только для некоторой гарантии. Дома она будет отвязана. Рисинку тогда можно будет кидать хоть до потолка. Птица ее поймает.

Да и не только птиц держат китайцы в своих домах. Летом в маленьких клеточках вы можете увидеть сверчков или цикад. Даже в кабине шофера вы обнаружите клеточку, в которой звенит большая зеленая цикада.

Когда в вашей комнате поет щегол, возникает образ весеннего леса. Пусть в окно видны крыши городских домов и серое зимнее небо. Тем прекраснее и удивительнее пение щегла.

Когда в душной шоферской кабине звучит песня цикады, возникает образ зеленых полей и лугов, прохладной речки.

Звон цикады, как и пение птицы в клетке под потолком,— это кусочек природы, взятой взаймы. Нуждаются в таком займе только те, кому ощущения живой природы внутренне необходимы, и кому органически свойственно воспроизводить ее образ по отдельным ее проявлениям.

В природе весна рождает звонкую песню цикады. В образном ощущении человека песня цикады создает весну.

Древние поэты Китая, рисуя орнамент иероглифов, много раз заставляли цикаду звенеть на тоненьком кончике их кисти.

Китаец — водитель грузовика, вовсе не думая о поэтической преемственности, слушает, как звенят прозрачные зеленые крылышки живой цикады.

И то и другое — поэзия. Подлинная поэзия, свойственная сердцу народа.

НЕРУКОТВОРНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ И КАРТИНЫ

В крытых рядах народного пекинского базара продается много разных товаров. Есть ряды, представляющие собой сплошные маленькие кухни-столовые. Есть продуктовые ряды. Есть фруктовые и овощные, посудные, обувные, меховые. Ряды одеял и подушек. Разноцветные ряды ситца. И есть три ряда, где торгуют произведениями искусства.

Много прекрасного и соблазнительного видел я на этом базаре. Старинные брошки, кольца, подвески. Бронзовые, глиняные, деревянные фигуры святых, драконов, львов, буйволов. Вазы и блюда клоазонэ, поблескивающие медью проволочного орнамента и разноцветной эмалью. Чашки, сделанные из такого тонкого фарфора, что солнечный свет пронизывает их насквозь, и чашки непроницаемо черные, красные, золотые, легкие, как пух, и твердые, как кость, сделанные из шелковых нитей, спаянных лаком. Старые, потемневшие от времени, примитивные фигурки из древних захоронений. Доведенную до ощущения кружева резьбу из дерева и слоновой кости. Раскрашенные фонари, сделанные из рога, обработанного до степени прозрачности стекла.

Много драгоценного там продавалось: и жемчуг, и кораллы, и скульптурные фигуры из горного хрусталя, нефрита, аметистов.

Но ведь в искусстве прекрасным бывает не только драгоценное. На одной из полок стояло странное сооружение, состоящее из хорошо отполированных кривых красно-коричневых корней. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все это сооружение легко разбирается на части и каждая часть представляет собой нечто самостоятельное. Я стал рассматривать. Нижний корень был похож на большую чашу. Его можно было бы использовать и в чисто практических целях, как очень красивую по своей форме, нерукотворную вазу.

Другой корень напоминал изогнувшегося дракона, третий — осьминога, четвертый — золотую рыбку с развевающимся хвостом. В целях экономии места в чемодане я выбрал самый маленький: он похож на цветок лотоса.

Удивительными произведениями природы китайцы наслаждаются как произведениями искусства.

Во многих парках многих городов Китая мы видели большие каменные глыбы. Их причудливые формы созданы не рукой скульптора или каменотеса. Их создала природа. Вода, ветер. За сотни, а может быть, за тысячи километров везли такую глыбу на барже по рекам, на буйволах по дорогам, чтобы поставить в парке как скульптуру, как украшение.

Если поверхность мраморной доски, благодаря прожилкам разных цветов, напоминает морской пейзаж или облако, такая доска вставляется в раму и вешается на стену или укрепляется на большом мольберте.

В пекинском дворце мы видели доску, на мраморной поверхности которой темные слои расположились таким образом, что казались двумя дерущимися собаками с вьющейся длинной шерстью и пушистыми хвостами. Руководитель экскурсии показывал нам эту доску с такой же гордостью, с какой служитель венской картинной галереи показывал мне полотна Брейгеля. И для китайцев, и для нас, остановившихся перед мраморной доской, она была произведением изобразительного искусства.

Но не ошибаюсь ли я? Можно ли так называть случайно расположенные пятна, которые сами по себе ничего не изображают и изображением становятся только благодаря фантазии смотрящего? Что это такое? «Эстетство»? Формализм в самом законченном его виде? Думаю, что такое заключение было бы преждевременным и легкомысленно-опрометчивым.

«Эстетство» может быть болезнью какой-то общественной группы, какого-то небольшого слоя общества. Но нельзя же называть «эстетством» форму восприятия, свойственную целому народу! Наоборот, в данном случае следует разобраться в основах этого восприятия, и если мраморная доска,— конечно, не являющаяся сама по себе произведением искусства,— вызывает у смотрящего на нее ощущения, аналогичные тем, которые вызывает картина, то причину этого мы, вероятно, сможем обнаружить, проанализировав процесс восприятия картины.

Когда мы с вами смотрим на пейзаж Левитана, мы хорошо понимаем, что перед нами фактически находится не пространство,

а плоскость, и что лес, изображенный на этой плоскости, состоит не из стволов и листьев, а из пятен засохшей масляной краски, расположенной на холсте в различных комбинациях цвета и формы. Мы не думаем об этом, но именно потому и не думаем, что знаем.

Тем не менее, глядя на картину, мы говорим: «Какой чудесный летний вечер!» Почему же раскрашенная плоскость вызвала такое умозаключение? Да потому, что расположение цветовых пятен и форма их ассоциировались с тем, что в окружающей нас жизни было нам так или иначе известно.

Пейзаж, изображенный на картине, не идентичен пейзажу природы в материале, а подобен ему зрительно. Само понятие глагола «изобразить» включает в себя обязательность разности материала изображаемого и изображенного.

Нельзя при помощи собаки изобразить собаку же, потому что в этом случае глагол «изобразить» пришлось бы заменить глаголом «показать». Изобразить собаку можно только с помощью карандаша и красок в рисунке и живописи, глиной, деревом, мрамором в скульптуре, человеком или куклой в театре. То есть обязательно с помощью другого материала, обработанного с таким расчетом, чтобы изображение вызвало у воспринимающего определенную ассоциацию, которая создаст в его представлении образ собаки.

Восприятие всякого произведения искусства есть процесс ассоциативного чувствования. Но образные ассоциации возникают у человека не только при встрече с явлениями искусства. Они возникают на каждом шагу и при встречах с явлениями окружающего мира.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как перекатываются волны по ржаному полю и как похоже оно в ветреную погоду на море или озеро. Дальний лес становится берегом. Курган — островом.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как морозные узоры на стеклах превращаются в удивительные пальмы, цветы и папоротники.

Каждый из нас, рассматривая плывущие по небу облака, подыскивал им сравнения, не переставая удивляться тому, что они похожи то на цепь снежных гор, то на пряди волос, то на перья.

Ассоциация, как один из видов сопоставления, является основным процессом чувственно-образного познания мира, и в этом смысле ассоциативное восприятие явлений природы стоит в одном ряду с ассоциативным восприятием произведений искусства и является областью ощущений эстетических.

Человек, не получающий эстетического наслаждения от явлений природы, не сможет получить его и от произведений искусства.

Что же касается того, кто создает эти произведения, то для него ассоциативно-образное ощущение окружающего является фактическим материалом его творчества.

Великий реалист эпохи Возрождения Леонардо да Винчи в своем сочинении «Обучение живописца» сказал:

«Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям...

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как-то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям».

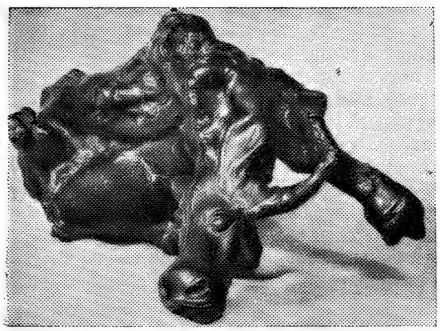
Упрекнуть Леонардо да Винчи в эстетстве и пропаганде формалистических теорий невозможно, и рассказал я все это только для того, чтобы подчеркнуть, что ассоциативная фантазия, ассоциативное чувствование явлений природы не есть что-то свойственное только китайскому народу, а является органичным для всех людей и всех народов, и в то же время на примере мраморных досок-картин показать, что характер этого ассоциативного чувствования китайцев в какой-то степени отличителен от других народов и как бы увеличен.

ОЩУЩЕНИЕ МАТЕРИАЛА

Естественные корни, воспринимаемые китайцами как произведения искусства, являются как бы первой фазой резных скульптур, материалом для которых послужили такие же корни.

Их было очень много на этом базаре. Да вы встретите их и в любом дворце, и в любом музее.

Олени, драконы, будды, монахи, нищие — они поражают вас точностью и реалистичностью в изображении деталей. Складки одежды, руки, выражение глаз — все говорит об огромной наблюдательности и знании натуры. Они поражают вас темпераментом и выразительностью поз, поворотов, ракурсов, передачи движения. Но они поражают вас также и тем, что движение, форма, размер, фактура, весь образ каждой данной фигуры подчинены естественной форме корня, из которого она сделана. Пожалуй, слово «подчинены» будет неверным. Фантазия автора, народного скульптора-резчика, не подчинена материалу, а вызвана, возбуждена им.



Буйвол. Работа народного мастера, выполненная из корня дерева

Вы ясно ощущаете, что мастер сперва увидел дракона в естественной форме узловатого, корявого корня, а затем, воспользовавшись всеми его свойствами, усилил, увеличил, дополнил их своим мастерством, знанием и фантазией.

В какой-то степени этот процесс творчества существует во всяком изобразительном искусстве, и назвать его, вероятно, нужно законом ощущения материала. Художник, не ощущающий, а главное, не использующий свойств акварели и масла, гравюры на меди и гравюры на дереве, фрески и мозаики,— вообще не художник. Но в народном творчестве это прямое использование материала особенно наглядно.

Для этого достаточно вспомнить наши троице-сергиевские деревянные фигуры девятнадцатого века из четвертушки березового полена, наши «вятки», вылепленные из глины кировскими народными мастерами, архангельских «лесовиков» из шишек и моха, финских оленей, сделанных из жгута соломы, болгарских кукол из початков кукурузы.

Таким образом, творческим ощущением материала обладают не только китайские народные скульпторы и художники, но именно в китайском искусстве это ощущение в отдельных произведениях доведено до некоего особого художественного принципа. Характерными в этом смысле являются скульптурные композиции, созданные из разнородных материалов.

Композиции эти рождены стремлением и уменьем китайцев угадывать в цвете, форме и фактуре отдельных предметов, созданных природой, те ассоциации, которые они могут вызвать у воспринимающего в том случае, если их использовать в сочетании друг с другом.

Бугристые, узловатые, шершавые куски дерева превращаются в дикие скалы, изрезанные долинами, ущельями, глубокими и мрачными пещерами. Естественные ветви розового, белого или красного коралла становятся стволами больших деревьев, покрытых кроной перламутровых листьев Такое же объединение различных материалов используется китайскими художниками и для создания плоскостных или барельефных изображений, аппликаций, вышивок.

Рассматривая инкрустированные створки ширм с картинами на исторические, сказочные, религиозные или бытовые темы, вы обнаружите и перламутр, и слоновую кость, и яшмы, и нефриты, и кораллы.

На больших черных лакированных досках, стоявших в пекинском дворце, были инкрустированы деревья с голубыми, буквально сверкающими, цветами. Я никак не мог понять, из какого материала сделаны лепестки этих цветов. Оказывается, материалом послужили изумрудные перышки птицы цинняо — зимородка. Ни шелк, ни драгоценный камень не могли бы создать такого эффекта яркости и в то же время нежности этих цветущих деревьев.

ПРАВДА ИЗОБРАЖЕНИЯ И МАСТЕРСТВО

Стремление к красоте, как к утверждению счастья жизни — это естественная потребность всякого человека и всякого народа.

В народном прикладном искусстве простая и точная задача украшения быта, одежды, жилища, то-есть чисто эстетическая задача, выражена очень четко и ясно. Народные орнаменты вышивок, росписей на посуде или утвари, резной камень или резное дерево вовсе не обязательно что-либо изображают. Цветовые, линейные или объемные композиции очень часто лишены какого бы то ни было изобразительного момента.

Правда, родословную некоторых элементов этих композиций искусствоведы ведут от изображения человека, птицы, собаки, верблюда, дерева, лодки, но сам народ чаще всего их так не расшифровывает, называя просто узорами. Люди, животные, птицы и цветы во многих народных орнаментах вышивок и ковров приобрели настолько отдаленную от какого бы то ни было изображения форму, что догадаться о происхождении каждого данного орнаментального мотива можно только путем длительных и не всегда достоверных изысканий.

Меньше всего таких изысканий требует прикладное народное искусство Китая, так как в нем, как правило, в наибольшей степени присутствует как раз изобразительное начало. Китайские ситцы и шелка затканы цветами, рыбами, птицами, облаками, маленькими домиками, крохотными пейзажами, предметами домашнего обихода, бытовыми сценками. Китайский народный художник, всегда стремящийся в изображении живого или мертвого предмета к предельной выразительности движения, формы, цвета, редко доводит обобщение до схематизации, то есть до некоторой геометрической или цветовой формулы.

Я вовсе не хочу этим сказать, что внеизобразительная орнаментика украшений есть что-то порочное. Мне хочется только еще раз подчеркнуть чисто национальные черты китайского народного искусства и одновременно разрушить по непонятным причинам сложившееся у многих представление об этом искусстве, в том числе и о китайской живописи и скульптуре, как о чем-то отвлеченном, мало стремящемся к реалистичности изображения.

Это безусловно ошибочное представление, так как даже в самые ранние периоды своей истории китайское изобразительное искусство отличалось стремлением к изобразительной точности, свидетельствующей о внимательном изучении изображаемого.

Китайский народный художник глубоко реалистичен. Именно реалистическая точность и верность изображения ставила меня втупик, когда я, осматривая музеи, пробовал определить век, в который сделана какая-либо ваза, статуэтка или вышивка.

В европейском искусстве, вне зависимости от того, являетесь ли вы знатоком искусства той или иной страны, вам, по существу, невозможно спутать картину или скульптуру средневековья со скульптурой или картиной эпохи Возрождения, так же как не представляет никакого труда отличить шестнадцатый век от девятнадцатого или двадцатого.

Но надо быть очень большим знатоком изобразительного искусства Китая, чтобы не ошибиться в определении возраста отдельных произведений.

Верблюд, вылепленный из глины в Танскую эпоху, то есть между седьмым и десятым веками нашей эры, не обладает даже минимальными признаками примитивизма. Это верное и точное изображение верблюда с соблюдением всех анатомических пропорций.

И в вышивках, и в многометровых акварелях-панно, и в резных или инкрустированных ширмах, и в многофигурных скульптурных композициях, и в рисунках на вазах или чашках китайский народный художник, изображая тот или иной предмет, живую или мертвую натуру, всегда стремится к документальной подлинности изображения. У птицы непременно будут изображены перья, их фактура, их гладкость или пушистость; у тигра или оленя — шерсть, ее жесткость и направление волосков.

Станиславский всегда обращал внимание своих учеников не только на необходимость следить за правдой целого, но и быть очень внимательным к правде детали. У него существовал даже особый термин «маленькая правда». Часто именно «маленькая правда» и заставляет зрителя поверить в правду большую. На занятиях этюдами Константин Сергеевич заставлял молодого актера снова и снова изображать вдевание нитки в иголку, все время останавливая ученика словами «не верю!».

Я часто вспоминал Станиславского, глядя на рисунки китайских художников. Сидит птица на тоненькой ветке. Крепко обхватили ветку сухие пальцы маленькой птичьей лапки. Посмотришь на такую лапку, на блестящий круглый птичий глаз, на узорные перья крыла и ничего нельзя сказать, кроме слова «верю».

Старик под деревом. Посмотришь на морщины его лица, на жидкие старческие усы, на складки рукава и опять ничего нельзя сказать, кроме слова «верю».

Переплетение веток, летящий по ветру оторвавшийся листик, капельки росы на цветке, прозрачные крылья стрекозы,— все эти маленькие, но абсолютные «правды» служат китайскому художнику средством к созданию образа, вовсе не мешая экспрессии целого. Большой обобщенной правде.

Китайские резчики по слоновой кости изготовляют удивляющие всякого европейца большие и маленькие костяные шары. Причиной удивления и восхищения служит то, что каждый такой шар, по всей его поверхности, вырезан сложным фигурным или лиственным сквозным барельефом с круглыми симметричными отверстиями, через которые вы видите заключенный в этом шаре следующий шар. Если палочкой или спичкой проникнуть в эти отверстия, то обнаружится, что второй шар, во-первых, легко вращается, а во-вторых, тоже целиком покрыт таким же резным барельефом, сквозь который вы увидите опять-таки легко вращающийся третий шар, а за ним четвертый, и так далее. Все эти шары вырезаны из одного цельного куска слоновой кости. Вынуть их один из другого нельзя, так как они не склеены и вырезались мастером последовательно, один за другим, через имеющиеся в каждом шаре отверстия. Количество постепенно уменьшающихся шаров доходит иногда до двадцати и больше.

Задолго до поездки в Китай мне удалось приобрести такой шар. Правда, в нем находилось всего семь внутренних шариков, но я очень гордился тем, что являюсь обладателем этого чуда, тем более, что кто-то мне сказал, будто на его изготовление тратится несколько лет, а по мнению другого «знатока», такой шар делает целое поколение семьи в качестве обета богу.

В Китае выяснилось, что все это неправда. Сами китайцы не проявляли никакого восхищения и даже уважения к этим шарам и объясняли мне, что шары вовсе не являются какой-либо национальной традицией, и изготовление их кустарями началось сравнительно недавно, главным образом для экспорта в Европу, так как в Европе эти ничего не изображающие шары, свидетельствующие только о беспримерном терпении, имеют большой спрос.

Но все-таки самый факт возникновения таких шаров именно в Китае — не случаен.

Я увидел там ряд произведений китайских художников и скульпторов, фактической темой которых являлась демон-

страция именно мастерства, хотя все эти произведения что-либо изображали и не были отвлеченными.

Может быть, менее эффектными, но по существу нисколько не менее удивительными и сложными по мастерству оказались, например, сделанные из кости морские раковины. Сквозь узенькую щель приоткрытых створок виден вырезанный внутри целый городской пейзаж со зданиями, мостами, деревьями, людьми.

На том же народном рынке в Пекине, о котором я уже говорил, продавались маленькие стеклянные флакончики, покрытые иероглифами каких-то изречений или же тонкими цветными рисунками человеческих фигур, пейзажей, сказочных или бытовых сцен. Впоследствии я узнал, что это старинные табакерки для нюхательного табака.

Взяв один из таких флакончиков с прилавка и не найдя в нем ничего особенно примечательного, я положил его обратно. Продавец тотчас же схватил флакончик и вновь сунул его в мою руку, что-то мне объясняя. Я опять рассмотрел флакончик и опять положил на прилавок. Тогда продавец заставил меня погладить флакончик пальцем по его абсолютно гладкой поверхности. Тут только, наконец, я понял то, что он так безуспешно пытался объяснить мне словами.

Оказывается, и иероглифическая надпись, и рисунок были сделаны не с внешней, а с внутренней стороны флакона. Следовательно, художник должен был создавать этот рисунок, проникая кисточкой через очень узенькое горлышко, диаметр которого измеряется несколькими миллиметрами.

Одна из маленьких лавочек в Кантоне была сплошь заполнена глиняными обожженными скульптурами, созданными народными крестьянскими мастерами. Тут были изображения людей и животных, пагоды, дворцы, крестьянские фанзы, парусные и гребные лодки. Были и большие фигуры, и маленькие. Все они поражали той зоркой наблюдательностью, с которой кустарь-крестьянин решал тему каждой скульптуры, изображала ли она рыбака, лодочника, сонно развалившегося курильщика с длинной трубкой или игроков в шахматы.

Продавщица протянула мне небольшую коробочку. В коробочке — рисовая шелуха. Я не сразу понял, зачем она мне показывает эту шелуху, но продавщица взяла спичку и, разгребая шелуху, стала доставать из нее фигурки, многие из которых были меньше рисинки. Каким же мастерством надо обладать, чтобы вылепить из глины человека или аиста размером в три или четыре миллиметра, причем у аиста этого есть и крылья, и раскрытый клюв, и ноги толщиной в волосок!

НЕДОУМЕННЫЕ ОТВЕТЫ

Если вы никогда не видели ни одного спектакля китайского традиционного театра и не читали об этом театре специальной литературы, то вы будете буквально обескуражены каждым ответом китайца, если начнете расспрашивать его о китайском театре.

Я представляю себе приблизительно этот ваш возможный разговор.

Вероятно, первый вопрос, который вы зададите, будет таким: — Скажите, пожалуйста, в Китае много театров?

Вам ответят: — О да, конечно. Несколько тысяч.

— А какие театры больше всего распространены?

— Классическая опера.

Уже этот ответ вызовет у вас некоторое недоумение: «Как опера? В европейских странах больше всего распространены драматические театры, а оперные сравни-

Рыбачка. Работа народного мастера. Скульптура из дерева.

Старинная табакерка. Рисунок и надпись сделаны с внутренней стороны флакона.

тельно мало. В Советском Союзе около тридцати оперных театров. А сколько же их в Китае?»

— В Китае больше двух тысяч.

— Больше двух тысяч? Значит, оперные театры есть в каждом городе?

— Они играют не только в каждом городе, но и в деревнях, а в таких городах, как Пекин, Шанхай, играют сразу несколько оперных театров.

— Но в таком случае сколько же в Китае должно быть оперных артистов?

— Тысяч двести, двести пятьдесят, а может быть и триста.

— Триста тысяч артистов, умеющих петь?

— Не только петь.

— Почему не только петь? Ведь вы же говорите про оперу?

— Да, но в китайской опере артисты не только поют, но и говорят.

— Как говорят? Значит, это наполовину опера, наполовину драма?

— Нет. На драматический театр это совсем не похоже, тем более, что наши артисты еще должны быть и акробатами. Кроме того, они должны уметь играть пантомимы.

— Но в таком случае ваш спектакль совсем не похож на оперу?

— Да, на европейскую оперу он совсем не похож.

— Но ведь для того, чтобы и петь, и танцевать, и быть акробатом, надо, вероятно, очень много учиться?

— Конечно, не только очень много, но еще и с очень раннего возраста. Артисты классического китайского театра начинают учиться с семи, восьми лет, и годам к восемнадцати-девятнадцати обязаны не только уметь петь, танцевать и быть акробатами, но и знать наизусть музыку, слова и все движения своих ролей по крайней мере в сорока-пятидесяти постановках.

— Неужели в репертуаре каждого театра столько названий?

— Конечно.

— Вероятно, все тысячи театров играют одни и те же оперы или пьесы?

— Одинаковые театры играют одинаковые спектакли, разные театры играют разные.

Такой ответ вас, наверно, совсем не удовлетворит.

— Что это значит: «театры одинаковые» и «разные»?

Ваш собеседник улыбнется и скажет: — В Китае по крайней мере несколько десятков различных видов классических театров. Например, есть пекинская опера, сычуаньская, шаосинская.

Вам кажется, что вы начинаете что-то понимать:— Ага, значит, пекинская опера — это театр, играющий в Пекине, а сычуаньская и шаосинская в каких-то других городах?

Ваша догадка никуда не годится. Оказывается, пекинская опера может быть и в Шанхае, и в Шэньяне и все-таки она останется пекинской.

— Но, если эти виды театров играют разные спектакли, то почему бы пекинской опере не сыграть спектакль, идущий в опере сычуаньской или наоборот?

Тут, вероятно, ваш собеседник просто рассмеется на нелепость такого вопроса.

— Это невозможно. Актер сычуаньской оперы должен сызнова всему переучиваться, чтобы сыграть в опере пекинской.

— Ну что же,— скажете вы,— это естественно. Он должен будет выучить и мотивы, и слова другой оперы, а режиссер должен показать ему мизансцены.

— Что вы, что вы!— скажет вам собеседник,— это абсолютно исключено. Случаи, когда один актер переходит из одного вида театра в другой, бывают, но это редчайшие случаи, и уж переходит он тогда в этот другой вид навсегда. Но вот зато, если пять-шесть актеров из разных городов или разных театральных коллективов, но из одного и того же вида театра сошлись вместе, они могут играть в этот же вечер любой из тридцати или сорока спектаклей этого вида, и не ошибутся ни в словах, ни в музыке, ни в мизансценах.

Такой ответ может вас поразить, но разъяснить вам он ничего не сможет, хотя ответ этот точный и верный.

Отчаявшись что-нибудь понять в жанровых и видовых различиях китайского традиционного театра, вы заинтересовываетесь вопросом самой жизни театров:— Если театры играют и в городах, и даже в деревнях, то как это происходит? Играют ли они в каждом пункте постоянно или разъезжают? А если разъезжают, то сколько же нужно везти с собой декораций, если

в репертуаре каждого театра сорок или пятьдесят пьес?

— Они не возят с собой никаких декораций и могут играть на любой площадке, хотя бы на открытом воздухе.

— Значит, в китайском театре нет перемены места действия?

Ответ окажется для вас совершенно неожиданным: — Наоборот. В спектакле китайского классического театра место действия меняется очень часто. Иногда в течение нескольких минут пять-шесть раз.

— Как же это возможно, если на сцене нет декораций и, следовательно, декорации эти не могут меняться?

— Это именно потому и возможно, что на сцене нет декораций.

Уверен, что после такого ответа вы придете к выводу, что лучше больше не задавать никаких вопросов, потому что понять свойства и особенности китайского театра невозможно, и что, во всяком случае, театр этот невероятно сложен. И вывод этот будет неверен, потому что многое в китайском театре куда проще и яснее, чем это кажется вначале.

Но для того, чтобы понять традиционный китайский театр, необходимо отрешиться от многих канонов театра европейского.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

Как бы сильно ни отличались друг от друга театральные культуры европейских стран, основные изобразительные законы у них по существу единые. Любую английскую пьесу, переведя на французский язык, можно сыграть на сцене «Комеди франсез», любую французскую, переведя на итальянский, можно сыграть в Риме, но сыграть китайскую классическую пьесу с помощью выразительных средств европейского театра чрезвычайно трудно. Для этого ее необходимо перевести не только на другой словесный язык, но и на другой язык сценический, а вот тут-то многое окажется просто непереводимым. Целые картины, эпизоды и даже диалоги придется выкинуть вовсе как неизобразимые средствами европейского театра.

На всем своем многовековом пути китайская театральная культура развивалась вне какого бы то ни было влияния театральной культуры Европы. Неповторимая форма традиционного китайского театра, поражающая всякого, кто впервые с ней встречается, рождена многими сотнями лет непрерывного и самобытного развития.

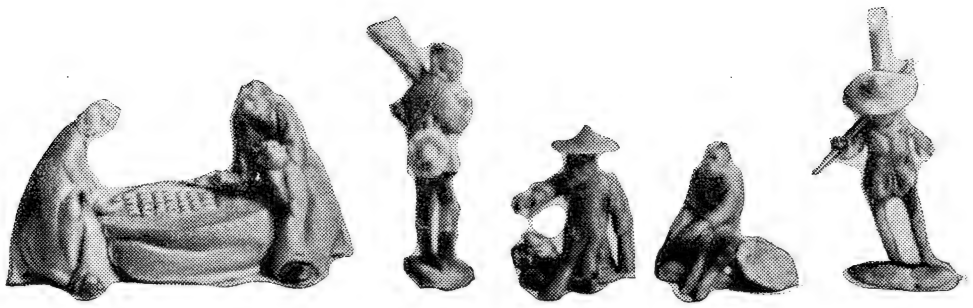
За всю свою более чем пятитысячелетнюю историю китайский народ создал десятки тысяч песен и легенд, отражающих и горе его и радость, и победы и унижения, прославляющих народных героев, клеймящих трусов и предателей народа. Очень большое количество образов и сюжетов этих народных произведений в той или иной степени отражено в китайской профессиональной литературе. Причем особое место в ней занимают исторические или сказочно-исторические романы, такие, например, как «Троецарствие», как «Путешествие на запад», действие которого относится к периоду Танской династии, или «Речная заводь», рассказывающая о жизни «ста восьми героев».

Романы эти целиком основаны на народных сказаниях. Без того огромного материала, который приготовили народные легенды, ни один человек, какой бы фантазией он ни обладал, не смог бы выковать удивительную цепь эпизодов борьбы сказочного царя обезьяньего племени с Силами Неба, не смог бы создать сто восемь законченных характеристик и завершенных судеб героев крестьянских восстаний, которых представители власти называли разбойниками, а народ — богатырями-заступниками.

Благодаря народным корням эти профессиональные литературные произведения сами стали народными, вернулись в народную песнь, в изустный рассказ.

Такое взаимное проникновение и взаимообмен между безымяннонародным и профессиональным искусством происходит в каждой стране. В Китае благодаря особым формам народных зрелищ и песен этот взаимообмен особенно нагляден.

Эпизод из жизни ста восьми героев вы можете услышать в песне, большой кусок этого же романа — в импровизационном



Фигурки из обожженной глины. Изделия народных мастеров провинции Гуандун.

изложении шошудов под аккомпанемент маленького барабанчика или дробный стук китайских кастаньет, и, наконец, вы можете купить маленькую книжечку, а, если у вас мало денег, то за небольшую плату прочитать ее не отходя от продавца, разложившего свою «библиотеку-читальню» на маленьком поясном лотке, с которым он медленно ходит по базару.

Если вы неграмотны и не умеете читать иероглифов, это не страшно, потому что на каждой странице книжки нарисованы картинки. Разглядывайте внимательно одну страницу за другой, и вы узнаете целую жизнь одного из ста восьми героев или узнаете о том, как смелый и хитрый обезьяний царь, победив Небесных генералов, съел все Персики Бессмертия.

Рассказал я обо всем этом потому, что не смог бы иначе объяснить душу китайского традиционного театра, то есть его драматургию. Дело в том, что подавляющее большинство спектаклей этого театра — как бы зрелищное изложение наиболее любимых исторических и сказочных романов и легенд.

Как правило, это романтическая героика иногда с трагическим концом судьбы героя, но всегда с его моральной победой.

Герои спектаклей во многих случаях исторические личности, народные герои Китая, такие, как полководец Юэ-Фэй, во времена Сунской династии, то есть тысячу лет назад, защищавший Китай от нашествия чжурчженей; полководец Ян и его сыновья, боровшиеся с вторгшимися в Китай киданями; герои крестьянских войн, легендарные «сто восемь богатырей».

Злодеи, выведенные в спектаклях, это чаще всего враги китайского народа, такие, как министр-предатель, казнивший Юэ-Фэя, злой фаворит императора Гао-цю, или феодал-деспот Си Мынь-цин.

Сюжеты и персонажи классических пьес знакомы каждому китайцу по сказкам, которые он слышал в детстве, по песням, по рассказам шошудов. Он хорошо знает даже внешний вид этих персонажей по книжкам, картинкам, по новогодним лубкам, по деревянным и картонным маскам, по самодельным бумажным вырезанным фигуркам, наклеенным на затянутые бумагой окна и двери крестьянских домов.

Многие герои традиционных спектаклей вне зависимости от того, являются ли они личностями историческими или вымышленными, стали подлинными народными героями. Их борьба стала призывом к действию, сила и стойкость их характеров — примером высокой морали.

В сборнике китайских песен приведена песня-баллада о Чжу Ин-тай. Я слышал эту песню в Китае, и, как это ни странно, даже видел ее. Видел потому, что в Шанхае смотрел спектакль с тем же самым сюжетом. Пьеса называлась «Бабочки», так как Чжу Ин-тай и ее возлюбленный Лян Шань-бо в конце спектакля превращались в бабочек.

Среди лета на юге Китая появляются две бабочки — черная и желтая. Их никто не трогает, потому что легенда навсегда связала их с Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо. На бумаге окон или на белой стене крестьянского дома вы встретите этих бабочек, вырезанных ножницами из бумаги.

Спектакль с этим же сюжетом я видел и в исполнении сычуаньского театра, гастролировавшего в Шеньяне. Там пьеса называлась «Под сенью ивы», так как около ивы юноша и девушка впервые встретились. В конце сычуаньского спектакля Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай превратились в двух птиц: в селезня и утку. Вы можете видеть этих уток и в бумажных вырезках, и в вышивках, и в изделиях из нефрита или слоновой кости.

Невольно думаешь, песня ли пришла на сцену и стала спектаклем, или спектакль родил песню. Шаосинский ли театр заимствовал у сычуаньского сюжет пьесы или же сычауньский у шаосинского. Но вероятнее всего, что никто ни у кого ничего не заимствовал, а и песня и оба спектакля рождены единым источником — старой народной легендой.

Как я уже говорил, в обоих спектаклях не только тема, но и основной сюжетный узел одинаковы.

Это трагическая повесть о чистой и жертвенной любви.

Чжу Ин-тай — дочь богатых родителей мечтает получить образование, но право учиться в конфуцианской школе, готовящей к государственным экзаменам, имеют только юноши. После долгих просьб отец девушки разрешает ей переодеться в мужское платье и поехать в ближайший город, чтобы там, выдав себя за юношу, поступить в школу. В школе Чжу Ин-тай полюбила одного из студентов, сына бедных родителей, юношу Лян Шань-бо. Он тоже ее полюбил, но родители девушки просватали свою дочь за богатого. Лян Шань-бо умирает от горя. Чжу Ин-тай приходит на его могилу и так горько плачет, что небо, сжалившись над ней, ударяет в могилу молнией, и Чжу Ин-тай кидается в разверстую землю.

Внутри сюжета много лирических и даже комических моментов, но каждая секунда жизни Чжу Ин-тай на сцене театра — это борьба с бесправием женщины старого Китая и утверждение ее права на личное счастье. Борьба за счастье быть любимой тем, кого любишь. Борьба за право любить единственного.

Борьба эта закончилась гибелью девушки, но это не поражение, а победа, не подчинение, а протест. Вот почему Чжу Ин-тай, живущая и в песнях и в спектаклях,— подлинная народная героиня.

Многие говорили мне, что Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай это китайские Ромео и Джульетта. Я далек от мысли умалить значение одной из лучших трагедий Шекспира, но думаю, что для китайского народа Чжу Ин-тай значит больше, чем для англичан Джульетта. Больше потому, что Чжу Ин-тай проникла в сердце буквально каждой китайской женщины. Каждая ощу-

щала трагедию Чжу Ин-тай как личную, так как в основе этой трагедии лежал не исключительный случай, а тот самый закон подневольного брака, который в течение сотен лет губил жизни сотен миллионов китайских девушек.

Если душой спектакля является пьеса, то телом его — те выразительные средства, которыми театр передает сюжет этой пьесы, то есть происходящие в ней события.

Как я уже говорил, пьеса китайского классического театра чаще всего является сценическим пересказом романа или народной легенды. Назвать такой пересказ инсценировкой, пожалуй, нельзя, потому что у большинства играемых пьес нет авторов-инсценировщиков. Во всяком случае, фамилии их неизвестны. Думаю, что почти каждая пьеса в том виде, в каком она сейчас играется, является результатом коллективного творчества на самой сцене многих поколений актеров.

Пьеса, рожденная эпосом, обычно содержит в себе события, охватывающие очень большие отрезки времени, иногда десятки лет.

Сценический пересказ эпического произведения потребовал и особых выразительных средств, причем таких, которые были бы возможны и применимы в тех условиях, в которых в течение многих веков развивался китайский театр.

Театральных коллективов, работавших всегда в одних и тех же специальных помещениях, то есть так называемых стационарных театров, в старом Китае не было. Все театры были передвижными, и, переезжая из одного района города в другой, из одной большой деревни в другую, они играли и в деревянных сараях, и просто на подмостках, иногда построенных, как террасы с крышами-навесами на столбах, но всегда открытых для зрителей с трех сторон.

В этих условиях не могло родиться даже и мысли о декорациях в европейском понимании этого слова, то есть о сумме различных, более или менее громоздких плоскостных живописных или объемно-конструктивных деталей, с помощью которых можно создать на сцене иллюзию определенного места действия: лес или горы, бедную комнату или дворцовый зал.

Сценический пересказ романа или легенды обычно содержит не только большое количество событий, но и большое число различных мест действия, причем в пьесе, неизбежно более сжатой, чем сам роман, эти места действия меняются чаще, скорее.

Если, сидя на спектакле китайского традиционного театра, внимательно считать каждую смену места действия, то в некоторых спектаклях таких смен может оказаться и пятьдесят, и сто. Вы сами понимаете, что на протяжении одного спектакля невозможно сто раз менять декорацию, не нарушив динамики развития действия.

В китайском традиционном театре в такой смене декораций нет никакой необходимости, так как для сценического пересказа всех событий и плавного развития сюжета театр мобилизовал все накопленные народным музыкально-зрелищным искусством выразительные средства, могущие обозначить и движение времени, и перемену места действия, вызвав в представлении зрителя и высокие горы, на которые подымается героиня, и быструю реку, которую она переплывает на лодке, и скачку на лошадях, и кровопролитное сражение в долине.

ТЕАТРЫ ОДИНАКОВЫЕ И РАЗНЫЕ

Говоря о любви китайцев к природе, я в качестве примера привел встречу с работниками искусства в старом дворцовом павильоне, стоявшем среди покрытых инеем деревьев. Сейчас мне приходится вновь вернуть читателя в этот павильон, но уже не для того, чтобы еще раз полюбоваться из его окна на красоту зимнего дворцового парка, а для того, чтобы рассказать о содержании многочасовой беседы.

Как это ни странно, но в этой беседе довольно много времени занял вопрос о том, как же в конце концов надо называть традиционный китайский театр. Что понимают китайцы под наиболее употребительным термином «классическая опера»?

Изучая европейскую оперу, можно и даже необходимо устанавливать сходство и различие между оперой французской и немецкой, итальянской и английской, чешской и русской, потому что у всех у них есть общий жанровый признак—мысли и чувства героев излагаются пением. Но ставить в один ряд с национальными европейскими операми тот вид театра, который принято называть китайской оперой, это значит совершать грубейшую ошибку, потому что пение в ней вовсе не единственное средство выражения мыслей.

Актер китайского театра пользуется не только вокальной речью, но и речью обычной, разговорной, и чрезвычайно характерной интонационно-ритмической речью, и безмолвным языком пантомимы, и приемами пантомимической акробатики и особым языком жестов.

Да, китайский театр — это театр музыкальный, и в этом он сходен и с оперой, и с опереттой, и с балетом, но в отличие от каждого из европейских театральных жанров он является театром прежде всего сложно-синтетическим, представляя собой органический сплав многих и совершенно различных средств театральной выразительности. Пение — это только один из элементов этого сплава.

Один из участников нашей поездки, мало знавший о китайском театре, в первый же день по приезде сказал мне: «Приглашают нас посмотреть отрывки из оперы, а, по правде сказать, я больше люблю балет». Он был очень удивлен, когда премьер пекинской «оперы» Ли Шао-чун, так сказать, наш Козловский, с места вскочил на

спинку стула и, спрыгнув, перевернулся два раза в воздухе. Шел отрывок из пьесы «Пещера водопадов», или «Царь обезьян». Длился этот отрывок — сцена сражения между войсками обезьян и войсками Неба — около часа и почти весь состоял из пантомимической акробатики.

Нет, если «Евгений Онегин», «Кармен» и «Травиата» называются операми, то «Белая Змейка» и «Король обезьян» должны называться как-то иначе.

Я думаю, что термин «опера» как определение китайского традиционного театра постепенно исчезнет. Во-первых, китайцы начали создавать оперные спектакли в европейском понимании этого жанра. Уже одно это заставит отказаться от применения слова «опера» к классическому традиционному театру. Нельзя же будет совершенно разные театральные жанры называть одинаковыми именами! А во-вторых, вне зависимости от возникновения и развития новой оперы, работники китайского театра уже и сейчас все чаще и чаще называют традиционную театральную форму музыкальной драмой, что, как мне кажется, является наиболее подходящим определением сущности этого театра.

Некоторое время заняло у нас и выяснение другого термина — «классический». К каким видам и формам китайского традиционного театра это почетное прилагательное относится и к каким нет?

Я спросил: — То, что вы понимаете под театральной формой, которую называют «пекинская опера», это классическая форма? — Все ответили «да».— А «шаосинская опера» тоже классическая? — Некоторые сказали «да», некоторые сказали «нет». Возник небольшой спор и, наконец, все решили, что шаосинская театральная форма тоже должна считаться классической. А сычуаньский спектакль «Осенняя река» одни причисляли к классическому театру, другие с этим категорически не соглашались.

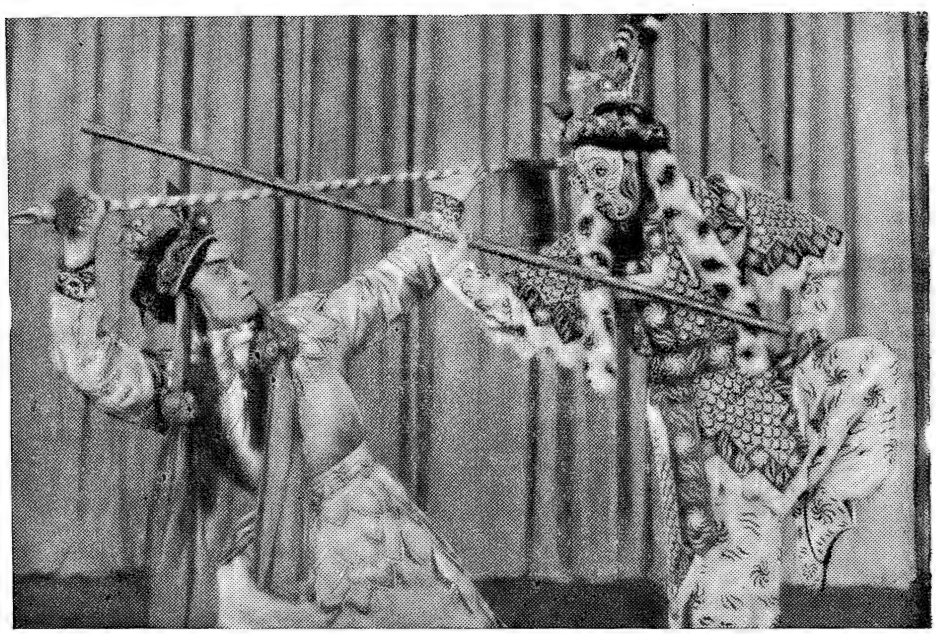
Вначале я решил, что пекинскую театральную форму потому все единодушно называют классической, что она самая традиционная, самая старая по своему происхождению, а относительно местных форм различных провинций потому возникают разногласия, что эти местные формы моложе и, так сказать, не успели заслужить почетного названия классических.

Это мое предположение было единодушно отвергнуто. Оказалось, что именно пекинская-то форма и есть одна из самых молодых. Ей всего двести-триста лет, в то время как некоторые местные театральные формы намного старше.

Если отпал критерий давности происхождения, значит, надо было искать его в качестве, и я решил, что, вероятно, пекинская форма лучше и потому она классическая, а местные похуже, и потому неизвестно, имеют они право называться классическими или нет.

Такая постановка вопроса тоже большинство не устроила, а некоторые стали говорить даже о качественном преимуществе местных форм отдельных провинций по сравнению с пекинской.

В ходе этих споров я понял, что причину



Сцена из спектакля пекинского театра „Царь обезьян устраивает скандал в небесном дворце".

разности мнений надо искать в том положении, какое занимала пекинская театральная форма по отношению к формам местным в старом Китае. А положение это было привилегированным. Императорский двор и верхушка феодальной аристократии признавали за высокое искусство только пекинскую форму.

Сейчас же, в новом Китае, после нескольких официальных просмотров местных театров, после всекитайского смотра, на котором тысяча шестьсот актеров показали девяносто семь предварительно отобранных спектаклей разных провинций, с очевидностью выяснилось, что среди местных театральных форм многие очень интересны и считать их худшими, второстепенными нельзя. Так что, если применять термин «классический», то уж, во всяком случае, ко всему китайскому традиционному театральному искусству, а не только к одной из его форм — пекинской.

Выяснение вопроса верности или ошибочности применения термина «классический» по отношению к тем или иным видам китайского театра дало мне возможность более или менее уточнить, в чем состоит разность этих видов. Такое уточнение очень важно, так как именно разность местных театров особенно ясно подтверждает и раскрывает народность китайского традиционного театра.

Думаю, что если бы до этой встречи я видел только пекинский театр и не видел ни одного местного, мне было бы очень трудно понять разъяснения моих собеседников. Поэтому сейчас, когда я должен рассказать о различии местных театров читателям, большинство которых вообще китайского театра не видело, мне будет лучше всего показать это различие на конкретном примере, который и для меня был наиболее убедительным уроком. Урок этот я получил в городе Мукдене или, как его называют китайцы, Шэньяне.

Неожиданно у меня оказался свободный вечер, и я, конечно, сейчас же попросил переводчика повести меня в какой-нибудь театр.

Среди предложенных на выбор трех или четырех шедших в тот вечер спектаклей меня заинтересовало название «Под сенью ивы». Я спросил, что это за пьеса. Мне ответили: — Вы знаете ее содержание по спектаклю, который видели в Шанхае. Там пьеса называлась «Бабочки».

— Разница только в названии?

— Нет, не только в названии. Разница и в действии, и в некоторых персонажах, и в музыке, и, наконец, в языке. Вообще, во всем разница. Ведь то, что вы видели в Шанхае, была шаосинская опера, а это сычуаньская. Как же может не быть разницы?

Я решил, что вне зависимости от того, насколько интересны другие спектакли, которые я мог бы посмотреть в тот вечер, мне нужно идти именно на этот, чтобы

Артист пекинского театра Ли Шао-чун в роли Сунь У-куна—царя обезьян.

иметь возможность на примере двух одинаковых пьес постараться понять различие двух разных местных театральных видов. Однако стараться не пришлось, так как разница была куда больше, чем я предполагал.

Первое, что мне бросилось в глаза, это отсутствие оркестра, вернее, отсутствие мелодических инструментов, и струнных, и духовых. Весь спектакль сопровождался только ударными: барабанами и гонгами.

Мелодические инструменты оркестра заменял небольшой, находящийся за кулисами хор. Пел он в унисон и, как мне объяснили, именно он и давал тональность для сольного пения артистов. Помимо чисто музыкальной задачи, хор выполнял и задачу сюжетную. Он иногда как бы обращался к зрителям с предупреждением о том, что сейчас должно произойти что-то важное. Иногда повторял последние слова арии героя, усиливая этим их значение.

Одним словом, функция хора была отчасти похожа на античный хор древнегреческой трагедии, а отчасти на роль чтеца в кинокартинах или в спектаклях. Один из сопровождавших меня китайцев, бывавший в Москве, напомнил мне в связи с сычуаньским хором о роли Качалова в «Воскресении».

Такого хора, да и вообще какого-бы то ни было хора, в пекинской опере я не встречал.

Второе, что было для меня новым, это ряд эпизодов сюжета и ряд ролей, которых не было в шанхайском спектакле. Тема, идея, основные узлы конфликта и, наконец, характеристика главных героев были те же самые, но в то же время пьесы оказались совершенно разными.

В шаосинской опере в интригу сюжета был введен подарок, который героиня дарит герою и по которому он в дальнейшем узнает, что его молодой друг и товарищ по учению не юноша, а девушка. В сычуаньском спектакле этого эпизода не было вовсе.

В шаосинском спектакле была роль жены учителя, в сычуаньском этой роли не было. Зато была мать невесты, сваха, глупый ученик в школе, и гораздо полнее были выписаны роли слуг — девочки и мальчики.

Кончались спектакли одинаково и в то же время опять-таки по-разному. В шанхайском спектакле юноша и девушка превратились в бабочек, и последняя картина представляла сцену их танца. В сычуаньском — герои превратились в птиц, но никакой специальной картины этому посвящено не было. В момент, когда героиня бросилась в могилу, прибежали ее родители и сваха. Они кинулись к могиле и остановились. Из-за могильного камня взлетели в небо две птицы. Мы, зрители, поняли это по тому, как прибежавшие запрокинули головы и напряженными глазами стали следить за полетом. Птицы летели над зрительным залом.

Было и еще одно, совсем незаметное для меня, но, тем не менее, очень большое различие между этими двумя спектаклями. Они игрались на разных наречиях. Ведь в Китае очень много наречий, и они так отличаются друг от друга, что китаец, живущий, скажем, в одной из северных провинций страны, не поймет своего соотечественника из южной провинции.

И вот с этого, вероятно, надо начинать рассказ о тех обстоятельствах, при которых создалось такое количество различных форм местных традиционных театров.

Если язык спектакля непонятен зрителям, играть его нельзя. Значит местные театры, взяв в основу общекитайские драматургические сюжеты, должны были играть пьесу на местном языке, причем не только языке словесном, но и музыкальном. Понятие музыкального языка в китайском традиционном театре имеет особое содержание.

Ни у одного традиционного спектакля, как правило, нет композитора. Он не только неизвестен, но его и не было, так как композитор в данном случае — лицо собирательное. Это целая цепь музыкантов — исполнителей и актеров, поющих, говорящих, танцующих, которые на протяжении десятков и сотен лет выковывали музыкальную форму спектакля. Каждая провинция создавала свою форму на основе местных народных песен и наиболее распространенных в данной провинции народных инструментов.

Конечно, в каждом местном музыкальном языке много черт общекитайской музыки, и для нетренированного европейского уха отличить мелодии, употребляемые в спектаклях провинции Хэнань, от мелодии провинции Хунань так же трудно, как трудно на первых порах отличить названия этих провинций. Но для уха китайского их музыкальный язык абсолютно различен.

Таким образом, все спектакли одного местного вида по музыке безусловно отличаются от всех спектаклей другого местного вида, но все спектакли внутри данного вида в основе своей музыкально уже не отличаются. Одну и ту же мелодию вокального диалога или танца вы обязательно встретите во всех спектаклях сычуаньского театра, а другую мелодию — во всех спектаклях провинции Хубэй. Актеры и музыканты могут иметь в своем репертуаре до пятидесяти-шестидесяти и даже ста пьес, именно потому, что музыка в них по существу одинакова.

Это в полном смысле слова музыкальный язык. Музыкальные фразы и ритмы по сюжету каждого спектакля могут менять свое композиционное место, удлиняться или укорачиваться в зависимости от действия, длины арии или диалога, пантомимы или сцены боя, но мелодические и ритмические основы в данном местном виде для всех спектаклей останутся едиными.

Таким образом, все местные виды китайского театра, как мне кажется, отличаются друг от друга по четырем основным признакам.

Первый признак — это музыкальная основа спектакля, мелодическая и оркестровая. У местных театров как бы совершенно разные композиторы. У каждого вида свой. Композитором этим является многосотлетняя традиция театральной музыки данной местности, основанной на местных народных мелодиях.

Второй признак — это различное построение и изложение сюжетов, даже в том случае, если темы, а иногда и названия, одинаковы. У каждого вида местных театров как бы свой автор, свой драматург — инсценировщик. И опять-таки этот автор — многосотлетняя традиция. Некоторые виды местных театров отличаются и в выборе сюжетов. Например, пьесы сычуаньского и шаосинского театров, абсолютно отличаясь друг от друга и по музыкальной форме и по композиции сюжетов, имеют объединяющую их характеристику: ведущими героями их пьес, несущими положительную тему, являются, как правило, молодые, а сюжеты чаще всего ограничиваются кругом любовных тем, главным образом героико-трагических.

Третий отличительный признак, логически вытекающий из второго, — это совершенно разные актерские куски, мизансцены, а иногда и характеристики героев, то

есть как бы разные режиссеры. У каждого местного вида свой.

Вы можете сказать — а как же иначе? Естественно, что в каждом спектакле свой режиссер, свои мизансцены и своя трактовка ролей.

В том-то и дело, что внутри данного местного вида одна и та же пьеса, идущая в разных театральных коллективах, играется абсолютно или почти одинаково в смысле режиссерского рисунка, мизансцен и трактовки образов. Именно потому и одинаково, что режиссером опять-таки является традиция.

Наконец, четвертым признаком различия является язык пьесы, то есть то наречие, на котором она играется и на котором говорит народ, населяющий данный район Китая.

И вот если сложить все эти четыре признака, то и получится, что основным, объединяющим все виды местных традиционных театров признаком является их народность.

Местные традиционные театры Китая — это прежде всего театры народные.

Чем же отличается от всех местных форм пекинская, или, как ее чаще называют китайцы, столичная театральная форма? Может быть, это тоже одна из местных форм? Нет, эта наиболее молодая из всех традиционных форм театра не связана с какой-либо провинцией, и театральные коллективы, играющие спектакли в традиции столичного театра, есть и в Шанхае и в Кантоне.

Музыкальная основа этого вида театра полнее, так как она объединяет несколько музыкальных форм. Более разнообразны и богаты ее мелодии. Большее количество различных инструментов включает ее оркестр.

Разработка сюжетов, как и режиссерская разработка (хотя режиссер, в данном случае, тоже традиция) в пекинском театре тоже сложнее. Так как в течение многих десятков лет эта форма была привилегированной, законы ее мастерства более отработаны и одновременно как бы более формальны. Но и пекинский театр вне зависимости от налета некоторой изысканности, напоен народными соками.

ВООБРАЖАЕМАЯ ЛОДКА

Помимо выражения мыслей словами, произнесенными или спетыми, актер китайского традиционного театра пользуется языком пантомимических жестов. Большинство из этих жестов не имеет характера условных знаков и понятно каждому зрителю, даже впервые смотрящему китайский спектакль.

Если на сцене кто-либо, прежде чем ответить на вопрос, начнет сосредоточенно ходить и потирать ладони, то всякий поймет, что в этом месте герой обдумывает свой ответ, в чем-то сомневается, стремится скорее найти верное решение.

Жесты, даже самые обычные, всегда трудно описать словами, но когда Белая Змейка после разговора со злым генералом стала поочередно то дробно постукивать пальцами по лбу, то делать кистью этой же руки отрицательный жест, я совершенно ясно понял, что она мучительно ищет выхода из создавшегося положения и откидывает по очереди приходящие ей в голову решения, пока не находит то единственное, которое ей было нужно.

Оба описанные мною жеста, изображающие напряженное размышление, вполне могли бы быть сделаны и любым европейским актером в любом спектакле. Почему же в таком случае стоит говорить об этих жестах да еще называть их пантомимическими, то есть жестами, заменяющими слова?

Да потому, что в китайском театре жесты эти употребляются не как актерская краска, которая может быть в этом месте, а может и не быть, а именно как зафиксированный, хотя и немой текст. Они входят как обязательные в данный отрезок действия и не могут быть выброшены, так как очень часто несут сюжетную нагрузку, фактически заменяя собою слова.

Этот пантомимический язык жеста, в диалоге например, употребляется в тех случаях, когда другие присутствующие на сцене персонажи не должны слышать, о чем говорят двое, не должны знать об их волнении или о том, что они хотят напасть, бежать или обмануть.

В европейском театре актеры иногда говорят так называемым «сценическим шопотом», достаточно громким, чтобы его слышал зритель и тот, к кому они обращены на сцене, и достаточно тихим, чтобы казаться неслышимым остальными персонажами. Применяется также в европейских спектаклях произнесение фраз, около которых в печатном тексте в скобках стоит — «про себя» или «в сторону», «апарте». Тут уж слышимый зрителем текст якобы не слышит никто из партнеров.

Так вот, пантомимический жест китайского театра в большинстве случаев и употребляется там, где в театре европейском текст произносился бы «сценическим шопотом» или «в сторону». Иначе говоря, жесты эти заменяют условно слышимый текст безусловно не слышимым.

Но помимо пантомимических жестов, заменяющих словесный текст, в китайском театре применяются изобразительные жесты, заменяющие отсутствующие на сцене предметы. Например, на сцене нет двери, но актер создает полное представление о ней, изобразив откидывание щеколды, распахивание обеих половинок и, наконец, перешагивание через высокий порог. Пороги в китайских домах, особенно во дворцах, очень высокие и представляют собой как бы неубранную подворотню.

В программах первого курса всех наших высших театральных учебных заведений обязательно существуют упражнения, изобретенные Станиславским и названные им

Сцена из спектакля „Белая змейка" в исполнении учеников пекинской школы классического театра.

«аффективные действия». Молодому актеру предлагается пришить к своему пиджаку несуществующей иголкой и ниткой несуществующую пуговицу. Те читатели, которые не видели таких упражнений, вряд ли представляют себе, как это интересно и одновременно как это трудно, так как требует от исполнителя очень большой наблюдательности и огромной веры в существование того, чего нет.

Упражнение это то и дело прерывается педагогом:

— Как же вы начали шить, не завязав узелка на нитке?

Исполнитель завязывает несуществующий узелок.

— Вы шьете в одну нитку или в две?

— Я об этом не подумал. А разве это важно?

— Еще бы не важно! Если в две, то прежде чем завязать узелок, надо было подравнять нитки.

Исполнитель подравнивает нитки, вновь завязывает узелок и начинает пришивать пуговицу.

— Вы отводите руку то дальше, то ближе. Как же может нитка при каждом стежке быть разной длины?

Измученный студент окончательно теряется. Каждое его движение оказывается неверным.

— Плохо, товарищ Степанов, очень плохо! Я же вас просил подготовиться, а вы пришли совсем пустой! К следующему разу приготовьте этюд, как вы снимаете болотные сапоги, на которых налипла грязь...

Эти действия с несуществующими предметами как выразительное средство применяются европейскими актерами либо в качестве учебных упражнений, либо в качестве некоторого комического приема, вернее трюка, на цирковой арене или концертной эстраде. Если прием этот используется талантливо и остроумно, как, например, это делает артист Райкин в своих эстрадных миниатюрах, то зритель смеется и радуется, но смеется именно из-за эксцентричности приема.

А вот в китайском традиционном театре это обращение с несуществующими предметами «принято на театральное вооружение» и является одним из существеннейших средств выразительности.

Рожден этот сценический прием не соображениями воспитательно-педагогическими и не стремлением к эксцентричности. Он рожден театральной необходимостью. Он органично связан и с историей и с практикой китайского традиционного театра.

Применение этого, народом выработанного театрального изобразительного приема профессиональным театром, вызвано двумя равно обязывающими обстоятельствами.

Первое — это необходимость сценически изложить повествовательное, чаще всего эпическое произведение, в котором обязательно есть и погоня на лошадях, и бегство на лодке, и многие другие события, которые сами по себе не могут быть показаны на сцене и которые, тем не менее, изобразить необходимо.

Вторая необходимость, заставившая применить этот прием, — отсутствие декора-

ций. На сцене нет трех стен комнаты, значит нет и наружной двери. А по сюжету, по событиям, она есть. Значит и в действии должна быть, иначе рухнут события. Вот она и создается поведением актера, изображающего ее открывание и закрывание.

Повторяю: для китайского зрителя такой **вход и уход** из комнаты так же естественен, как для европейского — выход или уход за натянутое сукно кулисы.

Большинство действий с несуществующими предметами понятно всякому зрителю без каких бы то ни было объяснений. Правда, именно потому, что эти действия не трюк, не краска, а определенное и постоянное средство театральной выразительности, они лишены имитационно-натуралистических подробностей, и в некоторых случаях доведены до схемы, до некоего изобразительного знака. Но таких полуусловных знаков, изображающих отсутствующий предмет, очень мало, да и они довольно быстро становятся понятны.

Самым условным для европейского зрителя является изображение лошади. Это на первых порах, действительно, довольно трудно понять. Появляется на сцене человек. Он не подпрыгивает, не семенит ногами, вообще не делает никаких изобразительно-имитационных движений, похожих на верховую езду, но в руках у него тросточка с несколькими рядами кисточек. Значит, это перед вами всадник на лошади и в руках у него плетка.

Как только вам это объяснили, вы, конечно, начинаете следить за актером, держащим плетку, и через некоторое время понимаете, что он с лошади слез. Во-первых, он сделал движение, похожее на перекидывание ноги, а во-вторых, передал плетку слуге. Тот взял другой рукой несуществующий повод, — об этом вы легко догадаетесь по движению руки, — и, похлопывая несуществующую лошадь плеткой по спине, отвел ее в сторону, куда-то, и повидимому, привязал.

В конце картины вы уже не удивитесь тому, что слуга подвел лошадь к хозяину, тот сел на нее и, взяв плетку в руки, уехал.

После многих случаев появления на сцене всадников я перестал этому удивляться и решил, что относительно лошадей у меня к китайским актерам вопросов уже не возникнет. Я ошибся. На том самом спектакле в Шэньяне, о котором я уже рассказывал, произошел случай, повергший меня в полное, хотя и веселое недоумение.

Как вы помните, спектакль этот назывался «Под сенью ивы» и название свое получил потому, что под ивой произошла и первая встреча влюбленных и их расставанье. Никакой ивы, конечно, не было. Герои подъехали к этому несуществующему дереву на несуществующих лошадях. Слезли. Передали лошадей слугам: мальчику и девочке. Те привязали их к иве. Все это я понял без объяснений. Юноша и девушка отошли в сторону и о чем-то вежливо и церемонно разговаривали. Они явно нравились друг другу. Так как сама девушка была переодета в юношу, а ее служанка в мальчика, то ситуация одновременно была и лирической и немного смешной.

Сцена из спектакля шаосинского театра „Бабочки". Исполнители: Лян Шаньбо — Фань Жуй-цзюань, Чжу Ин-тай — Фу Чуан-сян.

Зрители, улыбаясь, смотрели и слушали. И вдруг слуги кинулись к середине сцены и схватили плетки, а зрительный зал разразился хохотом.

Ничего не поняв, я обратился к переводчику, но он сразу не смог мне ответить, так как сам смеялся. Оказывается, эти привязанные к иве несуществующие лошади погрызлись. Как они умудрились это сделать, я сразу, конечно, не понял, хотя понимать по существу было нечего: грызня лошадей была сыграна суетой слуг, а китайские зрители поняли ее еще и по испуганным фразам, которые эти слуги кричали.

Как я уже говорил, только изображение лошадей воспринималось мною как условный знак, все же другие изобразительные действия с несуществующими предметами были совершенно понятны. Да если бы мы, русские, не понимали этих действий, то не смогли бы понять ни одного спектакля. Ведь китайский традиционный театр отличается от европейского не только тем, что в европейском театре спектакли делятся на оперные, в которых только поют, драматические, в которых только говорят, и балетные, в которых только танцуют, в то время, как в спектакле китайского театра и говорят, и поют, и танцуют.

Не только в том отличие, что китайский театр синтетический. В конце концов, европейская оперетта тоже синтетическое театральное искусство. Наиболее существенное отличие китайского традиционного театра состоит в том, что в этот синтез входят такие элементы, такие выразительные средства, каких вообще нет в европейском театре, а эти-то элементы как раз и являются решающими не только в поведении актера, но и в драматургическом построении пьесы. И основным, отличительным от европейского театра приемом является действие с несуществующими предметами.

В этой и в следующей главе я постараюсь, насколько сумею, наглядно показать, что развитие именно этого приема определяет весь характер построения сюжета и что пьесу китайского традиционного театра сыграть в театре европейском абсолютно невозможно, не переписав ее всю заново и не выкинув из нее не только многих эпизодов, но даже целых картин, причем в большинстве случаев как раз тех, которые занимали и в пьесе и в спектакле центральное место.

В городе Чэнду мы видели одну сцену из местной сычуаньской оперы «Осенняя река». Участвовало в этой сцене два человека. Длилась она около двадцати минут, хотя содержание ее очень простое. Девушке необходимо переехать реку, чтобы встретиться со своим возлюбленным, а старый лодочник-перевозчик, хоть и сочувствует девушке, но, подсмеиваясь про себя над ее торопливостью, нарочно задерживает переезд. Он долго торгуется о цене, отказывается и уезжает, потом вновь возвращается и берет цену меньшую, чем та, на которую соглашалась девушка. Лодки, конечно, нет, есть только весло, но, приставив к берегу, старик, тем не менее, привязывает эту несуществующую лодку несуществующей веревкой к несуществующему колышку. Осторожно переводит девушку в лодку по несуществующей доске. Пробует оттолкнуться веслом. Лодка ни с места. Повидимому, она села на мель. Старик старательно разувается, хотя его обувь продолжает оставаться на ногах. Лезет в воду. Якобы подымает нос лодки. Девушка приседает, так как опустилась корма. Никакой мели не обнаружено. Тут только старик замечает, что он забыл отвязать веревку от колышка и делает движение ногой, отпихивая лодку. Девушка быстрыми и мелкими шагами бежит спиной по диагонали вглубь сцены. На ее лице ужас. Что она будет делать, оказавшись одна в лодке, среди реки, в то время как перевозчик с веслом остался на берегу?

Но перевозчик делает движение руками, как будто дергает веревку. Девушка, качнувшись как бы от толчка, останавливается. Оказывается, веревка все время была в руках у перевозчика. Он опять подшутил над влюбленной, спешащей к своему милому, и теперь, весело сматывая веревку, притягивает лодку.

Девушка такими же быстрыми и мелкими шажками возвращается обратно. Взяв весло, перевозчик прыгает в лодку. Она закачалась. И девушка и старик попеременно приседают и выпрямляются. Он на носу, она на корме. Затем перевозчик отталкивается от берега, и на некотором расстоянии друг от друга оба делают несколько кругов по сцене. Старик гребет веслом то с левой, то с правой стороны, а девушка помахивает шелковым шарфом, изображая ветер. Наконец, лодка делает последний круг, исчезая за кулисой.

Можно ли эту сцену сыграть так, как это полагалось бы в европейском театре? Технически, конечно, можно. Прежде всего, надо было бы на переднем плане поставить небольшой барьер, вероятно, изображающий камыши, — фантазия театральных художников в изображении реки дальше камышей обычно не идет. Барьер этот необходим, чтобы не было видно пола сцены и можно было бы представить себе, что там вода, а главное, чтобы не было видно дна уже настоящей, а не воображаемой лодки. Лодку эту пришлось бы укрепить на низенькой тележке с резиновыми колесиками, чтобы она могла «плыть», и, кроме того, на пружинах, чтобы она могла «качаться на волнах». Старику надо дать настоящую веревку и настоящий колышек.

Все будет якобы правдой, и в то же время это «якобы», как ни странно, станет куда более условным, чем в китайском театре.

Европейский-то зритель все равно ведь понимает, что камыши это только наивная маскировка и что за ними обычный пол и нет никакой воды. Он видит колышек, но втыкание настоящего колышка в отсутствующую землю не менее, а более условно

и вызывает не меньшие, а бо́льшие сомнения в правде происходящего, чем вбивание колышка воображаемого, так как в воображаемом колышке никакой подделки под правду нет, а только ее изображение, а тут мелкая натуралистическая подделка. Ведь разница между реализмом и натурализмом в том и состоит, что реализм — это изображение правды, а натурализм — ее имитация.

Но мало того, что сцена при всех этих камышах да механизированной лодке очень загромоздится техническим оформлением, одновременно совсем или почти совсем исчезнет юмор сцены и разрушатся ее сюжетные узлы.

Ведь мы, зрители, потому только и можем вместе с девушкой недоумевать по поводу того, что лодку нельзя отпихнуть от берега, и потому только старику и удается обманывать девушку и нас, что, не видя ни веревки, ни колышка, мы забыли, что лодка привязана.

Если же и колышек и веревка фактически будут все время торчать перед нашими глазами, то никакого конфликтного узла не получится. Его просто нужно будет выкинуть. Выкинуть придется и тот момент, когда девушка оказалась одна в лодке посреди реки, а старик с веслом остался на берегу. Испуг девушки станет просто нелепым, а наше волнение за нее невозможным, так как привязанную к лодке веревку мы будем видеть сразу, а вовсе не тогда, когда нас заставляют ее увидеть изобразительные движения перевозчика, сматывающего веревку и притягивающего лодку к берегу.

Отказаться придется и от эпизода, когда старик лезет в воду. Конечно, европейский актер может фактически разуться и оказаться босым, демонстрируя свои голые ноги, но, во-первых, в подсознании зрителя сейчас же возникнет вопрос о том, грязный или негрязный на сцене пол, а во-вторых, именно благодаря своей натуралистичности эпизод этот потеряет всякий интерес, так как исчезнет юмор процесса разувания, основой которого в данном случае является мастерство актера. А мастерство это у обоих исполнителей было очень большим, вне зависимости от того, по каким законам мы стали бы его судить: по законам ли китайского или европейского театра. И актриса Ли Жуй-жэнь и актер Си Сяо-жэнь, ни на секунду не выходя из образов, точно ощущали задачу каждого куска и находились в абсолютном общении на протяжении всей этой предельно смешной сцены.

Убежден, что если бы Станиславский ее видел, то пришел бы в восторг и сказал бы свое знаменитое «верю», то есть слово, услышать которое от Станиславского было счастьем и для маленького и для самого крупного актера Художественного театра, так как у Константина Сергеевича оно было высшей оценкой мастерства.

Говорю я сейчас об этом не только потому, что мне хочется еще раз подчеркнуть хорошую игру китайских актеров, а главным образом потому, что актерское мастерство — вернее, отношение к нему зрителей — занимает в китайском традиционном театре совершенно особое место.

Заполнен ли зрительный зал рабочими, крестьянами или ремесленниками — все они являются квалифицированными ценителями мастерства актеров. Этому не надо удивляться. Надо только вспомнить, во-первых, что в стране больше двух тысяч актерских коллективов, играющих традиционные спектакли, а, во-вторых, что содержание большинства классических пьес знает почти каждый китаец. Если даже тот спектакль, который он сейчас смотрит, для него новый, и видит он его впервые, или если он плохо помнит сюжет пьесы, все равно ему известен и каждый грим, так как основные внешние признаки грима одинаковы для одинаковых амплуа в любом спектакле; и каждый костюм, так как и в костюмах, как правило, есть постоянные признаки, относящиеся к амплуа героев; и каждый акробатический прием сражений, и, наконец, каждый мотив, каждый ритмический рисунок ударных инструментов, так как они одинаковы для всех спектаклей данной провинции.

При таком знании материала и тех задач, которые стоят перед актером каждого амплуа, мастерство исполнения является одним из основных моментов наслаждения, получаемого китайским зрителем.

Характер этого наслаждения можно было бы сравнить со снобизмом европейских мело- и балетоманов, если бы речь шла о небольшой группе эстетов-«знатоков». Но когда количество этих знатоков исчисляется многими десятками миллионов, то слово «снобизм» становится бессмысленным.

Большинство тех, кому я, рассказывая о китайском театре, говорил, что зрители традиционного спектакля чаще всего знают его содержание, удивленно спрашивали меня: «Значит, они знают, чем спектакль кончится?» — «Да, в большинстве случаев знают». — Значит, ни борьба героя, ни его судьба зрителей уже не волнует? — «Нет, волнует, и даже очень». — «Но как же это может быть, если все заранее известно?»

Мы почему-то забываем, что в восприятии произведения искусства повторность вовсе не обязательно уменьшает эмоциональность восприятия, а часто даже и увеличивает. Например, в восприятии музыки это просто закон. Чем больше любит и знает человек какое-либо музыкальное произведение, тем большее наслаждение и большее волнение испытывает он, слушая его еще и еще раз.

Это закон и для всякого народного искусства уже в силу самого понятия слова «народный». Ведь народным искусством называется не только искусство, производимое народом, но прежде всего наиболее распространенное в народе, наиболее им любимое. А любимым может быть только знаемое. Всенародно знаемое.

Да! Китайские зрители знают сюжет, знают, чем кончится пьеса, знают судьбу героев, но это не значит, что в процессе восприятия они не взволнованы этой судьбой. Конечно взволнованы, так же, как бываем взволнованы и мы, когда вновь и вновь перечитываем «Онегина», «Войну и мир», «Тихий Дон», «Молодую Гвардию» или тогда, когда слушаем или сами поем любимую песню.

Рассказывая о действиях с воображаемыми предметами, я более или менее подробно рассказал два эпизода. Один о несуществующих лошадях, которые погрызлись, и другой о несуществующей лодке, на которой старик перевез влюбленную девушку.

Оба эти эпизода комические. Но нельзя думать, что воображаемые предметы мобилизуются только в том случае, когда сцена должна быть смешной.

Нет, действия с воображаемыми предметами — это не трюк, а выразительный прием, применяемый в тех случаях, когда по ходу спектакля в нем встречается необходимость, вне зависимости от того, будет ли это момент смешной, грустный или трагический.

В спектакле «Бабочки» в шанхайском театре в глазах всех зрителей, и советских, и китайских, стояли слезы в течение долгих минут, когда актеры играли все тем же приемом «аффективных действий», причем никто из нас в эти минуты и не думал об этом приеме, так как целиком был захвачен глубиной и трагичностью обстоятельств, раскрытых актерской игрой. Воображаемым предметом в данном случае была кровь.

Историю несчастной любви Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо вы уже знаете, так как схему сюжета я рассказывал.

Сцена, о которой я говорю сейчас, это последняя встреча влюбленных в доме родителей Чжу Ин-тай.

Впервые она стоит в костюме девушки, а не юноши, перед тем, кого любит. Впервые он видит ее с цветами в черных волосах, тонкую, стройную, невыразимо прекрасную.

И вот она говорит ему, что отец отдает ее замуж за другого.

Юноша хватается за грудь. Глаза его широко раскрыты. Резким движением он наклоняется. Изо рта хлынула кровь.

Конечно, крови нет. Но мы ее видим, потому что видит ее девушка, в ужасе смотрящая на то место пола, куда она пролилась.

Девушка протягивает возлюбленному платок. Он прижимает его ко рту. Платок остался таким же белоснежным, как и был, но нам кажется, что он весь напоен кровью, и опять-таки мы видим это по тому, как схватила девушка платок, и как глядит на него, боясь поверить в то страшное, что произошло.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Благодаря действию с несуществующими предметами на сцене китайского театра оказалось возможным изображение характеристики пространства, то есть места действия; величины пространства, то есть расстояния; и, наконец, изображение преодоления этого расстояния, то есть тем самым изображение времени.

Рассматривая средства изображения пространства и времени в китайском театре, необходимо помнить, что рождены они не формально эстетическими соображениями, а логикой развития этого театра и, прежде всего, повествовательным характером его репертуара, то есть вызваны жизненной необходимостью.

Особые средства определять и измерять пространство и время и отличают в наибольшей степени китайский театр, так же как и классическую китайскую драматургию, от театра европейского и его драматургии.

Дело ведь вовсе не в том, что в европейском театре есть декорации, а в китайском их нет. Куда важнее, почему их нет, и еще важнее, зачем их нет.

При помощи живописных или объемных декораций на сцене европейского театра пластически изображается внешняя характеристика пространства. Часто изображенным становится и расстояние — величина пространства. На фактической глубине сцены в пять, десять или пятнадцать метров с помощью линейной перспективы и перспективы свето-цветовой создается иллюзия многокилометровой дали. Разнообразная электроаппаратура, туго натянутые плоскости тюля и разные другие сложные и интересные устройства могут заставить европейского зрителя увидеть и вьющуюся по долине речку, и холмы, и леса, и снежные горы на горизонте, и высокое синее небо с бегущими по нему облаками.

Весь этот иллюзорный пейзаж, являясь характеристикой пространства, местом действия фактически не является. Действующие лица идти по этой долине не могут, реку ни на лодке не переплывут, ни в брод не перейдут и на дальние холмы не заберутся. Их место действия ограничено реальным, а не изображенным пространством сцены.

Да им и не надо никуда плыть или взбираться. Европейский драматург, понимая, что в театре можно, а чего нельзя, не предложит героям на глазах зрителя совершать многокилометровые прогулки, переплывать реки и переходить горные хребты. Вот если он работает как кинодраматург, тогда, конечно, другое дело. Тут он не побоится заставить героя и плавать, и скакать на лошади, и карабкаться на гору. А театр есть театр — там этого нельзя.

Да. В европейском театре и нельзя, и не нужно, а вот в китайском необходимо и, значит, можно.

Вся китайская традиционная драматургия построена на возможности этих дей-

Сцена из спектакля сычуаньского театра "Осенняя река".

ствий и на изображение не иллюзорного, а воображаемого пространства, большего, чем фактическое пространство сцены, причем средством изображения служат сами действия, само поведение актеров в этом пространстве.

Если на сцене какого-либо европейского театра фактическое расстояние между правой и левой кулисой двадцать шагов, то в воображении зрителя это расстояние никогда не превратится в километр и актер, прошедший из одной кулисы в другую, так и пройдет двадцать шагов.

А вот актер китайского театра на протяжении этих двадцати шагов может пройти расстояние по крайней мере в километр, изобразив подъем на гору и спуск в долину. А раз так, то этим самым он изобразил и время большее, чем то фактическое время, которое он затратил.

В пьесах европейского театра время сюжетное тоже почти всегда превышает фактическое время спектакля. В течение трех или четырех часов мы прослеживаем жизнь героев на протяжении нескольких дней, месяцев, а иногда и лет. Но это сюжетное время пролетает с молниеносной быстротой только в антракте или между картинами. Мы понимаем, что оно прошло, по тексту и действию следующей картины; в самой же картине время сюжетное и фактическое совпадают секунда в секунду.

Герой, действующий на европейской сцене двадцать минут, воспринимается зрителем как проживший в сюжете те же двадцать минут.

Герой же китайского театра, изобразивший переход через гору, воспринимается зрителем как человек, затративший на это несколько часов, то есть так, как воспринимается читателем любая повествовательная фраза, например: «Проездом из Ленинграда Куценко задержался на три дня в Москве, чтобы повидать своих полковых товарищей, и в Киев попал только через неделю».

На прочтение этой фразы вы затратили секунд десять, а вместила она в себя семь дней сюжетного времени, семь дней жизни героя.

А затем вы читаете: «Здравствуй, Виктор», — сказал Порфирий Игнатьевич голосом, в котором была и радость, и обида. «Здравствуй, отец». Начался диалог, и время прочтения этого диалога, время его восприятия стало совпадать со временем, которое потратили отец и сын для разговора, то есть с сюжетным временем.

В повествовательной литературе сюжетное время то совпадает со временем восприятия, то несется со скоростью нескольких лет в минуту.

Китайская классическая драматургия, рожденная повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не годы, то часы или десятки минут.

В пьесе о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай есть довольно большой по времени эпизод, на протяжении которого герои все время идут. Таким образом, сюжетом картины является путешествие и те впечатления, которые возникают на отдельных его этапах. Фактически же эти впечатления являются только поводом для диалога, внутренняя тема которого любовная.

Студент провожает своего друга, такого же студента, как он, не зная, что друг этот — переодетая девушка. Разрешив своей дочери, переодевшись юношей, учиться в школе, отец взял с нее слово, что она никому не откроет, кто она на самом деле. Нарушить слово она боится, но сейчас, когда по вызову отца она возвращается домой, ей очень хочется, ей просто необходимо, чтобы тот, кого она полюбила, узнал правду.

Они переходят вброд через реку, поднимаются в гору и спускаются в долину, проходят мимо колодца, заходят в храм, на кладбище. Девушка, обращая внимание юноши на селезня и утку юань-янь, символизирующих супружеское счастье, на могилу супругов, на летящих цапель, на божество Бодисатву, стоящую в храме, на свое отражение в водяном зеркале колодца, всеми силами старается навести своего друга на мысль о том, что она — девушка.

В Шанхае и в Шэньяне поводы для намеков девушки были разные, но и драматургический прием всей сцены, и тема диалога, и, наконец, его результат были совершенно одинаковы.

Юноша не понял ни одного намека девушки. Так она и рассталась с ним, не сумев объяснить, что то, что он принимает за дружбу, на самом деле любовь.

Этот эпизод, комедийный по драматургической ситуации и глубоко лиричный, до слез трогательный по теме, является очень ясным и точным примером изображения времени и пространства на сцене китайского театра.

Фактически диалог возникал только тогда, когда девушка обращала внимание юноши на какое-либо явление, встретившееся им по пути. В этот момент оба они задерживались и, чаще всего смотря в направлении зрительного зала, говорили о том, что они видят. Затем молча шли дальше либо к противоположной кулисе, либо по кругу в обратную сторону. Опять остановка, разговор, из которого мы понимаем, что они уже совсем в другом месте.

Диалоги чередовались с переходами и, судя по смене пейзажей, о которой мы узнавали по описательным фразам слуг или героев, пройденное расстояние было таким большим, что на него ушло по крайней мере часа два сюжетного времени. На самом же деле актеры сделали всего несколько кругов, и продолжался весь этот эпизод минут пятнадцать или двадцать.

Такой диалог-обозрение, как это ни странно, легче было бы сыграть в кино, чем на сцене европейского театра.

Сменой кадров и наплывами кино умеет сплющивать, сжимать сюжетное время, а время фактическое, необходимое для диалога, возникающего то от зрелища могил, то от летящих в небе цапель, то от призрачного отражения девичьего лица в глубоком колодце, было бы тем же самым.

Но вот средствами выразительности европейской сцены сыграть этот эпизод буквально невозможно. Каждые три минуты закрывать занавес для смены декораций? Нелепо. Тащить панораму задника или вращать круг сцены с заранее установленными на нем объемными декорациями? Это уже лучше, но тоже громоздко, а главное, станет скорее демонстрацией техники, чем актерской игры. Исчезнет та плавность и ясность движения, та непрерывность диалога, которая так хороша в этом эпизоде. А выкинуть его нельзя. Это основная завязка тех событий, которые в дальнейшем приведут к смерти юноши и самоубийству девушки.

Но помимо тех свойств пространства и времени, которые китайский театр перенял из повествовательной литературы, он еще благодаря действиям с воображаемыми предметами придал и времени, и пространству свойства, которых нет ни в литературе, ни в современном европейском театре, ни в кино.

Это — изображение на одной и той же сцене разных мест действия при единстве времени, то есть одновременно.

На первый взгляд это кажется невозможным, а в то же время прием этот буквально пронизывает действие любого традиционного китайского спектакля.

Даже в том случае, если на сцене стоит, как это часто бывает, стол и по бокам два стула, то есть, когда мебелью определено место действия — комната девушки, кабинет ученого, тронный зал, — даже и тогда это место действия в результате определенного поведения актера может меняться.

Вышедший на сцену актер вовсе не обязательно считается уже находящимся в комнате. Бывает так, что для того, чтобы в нее войти, он должен изобразить открывание двери и перешагивание через воображаемый порог. Только с этого момента его имеет право заметить и вступить с ним в разговор другой актер, сидящий на стуле и тем самым, значит, находящийся в комнате.

Но как только, перешагнув порог, актер вошел, комнатой становится вся сцена, и оба актера могут ходить по ней совершенно свободно, не обращая внимания на то место, где только что якобы находилась дверь и, значит, стена.

Если же оба актера перешагнут воображаемый порог в обратном направлении, то есть тем самым выйдут из комнаты, тогда вся сцена станет улицей, несмотря на то, что на ней остались стоять и стол и стулья.

Таким образом, сцена без всяких перестановок декораций может быть, во-первых, то комнатой, то улицей, и, во-вторых, часть сцены может быть комнатой, а часть улицей, так что актер, находящийся на улице, может подслушивать у воображаемой, якобы запертой двери то, что происходит за несуществующей стеной.

Но возможен и третий случай.

Представьте себе, что двое находились в комнате, и один из них, перешагнув через порог, вышел, а другой остался. С этого момента для того, кто остался, вся сцена — комната, а для того, кто вышел, вся сцена улица. Оба они могут ходить по сцене, абсолютно игнорируя воображаемую стену, но один из них для зрителей будет находиться все время за стеной, а другой перед ней, хотя бы первый стоял ближе к зрителю, а второй дальше от него.

Герои имеют право проходить друг перед другом, стоять рядом на расстоянии нескольких сантиметорв, громко петь и громко говорить, и в то же время не имеют права друг друга замечать, так как для зрителя они находятся в совершенно разных местах действия. Для того, чтобы им встретиться и вступить в общение, необходимо либо одному, перешагнув воображаемый порог, выйти на улицу, либо другому, перешагнув тот же порог в обратном направлении, войти в комнату.

Бывает, что эта разность места действия даже не отмечается дверью или порогом. Предположим, что один герой пьесы ждет другого, и действие происходит не в комнате, а на улице. Мы видим и ждущего и того, кого он ждет. Но они не видят друг друга, так как второму надо еще пройти большое расстояние. Обычно длительность прохода, как я уже говорил, изображается преодолением препятствий — мостик, гора, речка — и движением по кругу. Идущий может три, четыре и больше раз пройти мимо того, к кому он идет, не обращая на него никакого внимания, а тот, в свою очередь, может в это время сетовать по поводу того, что ему приходится долго ждать. Наконец, наступает момент, когда путь идущего закончен, и тогда они оба изобразят встречу. Дружескую или враждебную — это уже зависит от сюжета пьесы и темы эпизода.

Но изменение места действия может изображать и разность воображаемой высоты, на которой находятся герои спектакля. Актер, изображая походку человека, идущего по лестнице, может якобы подняться в беседку к другому актеру, находящемуся в этой беседке, хотя ни лестницы, ни беседки на сцене нет и оба актера продолжают находиться на одной плоскости.

В спектакле «Под сенью ивы» есть картина, в которой героине сообщают о том, что ее выдают замуж за богатого и нелюбимого ею человека. Картины этой не было в спектакле «Бабочки».

На сцене стол и стулья. Комната девушки. Она сидит на стуле. Входят отец, мать и сваха. Они не смотрят на сидящую. Она не смотрит на них. Я понимаю, что они еще не вошли в комнату, и жду либо открывания воображаемой двери, либо изображения стука в нее. Тогда девушка встанет и откроет дверь.

Но не происходит ни того, ни другого. Трое вошедших, изображая походкой подъем по ступенькам, идут, делая несколько маленьких кругов. Сваха двумя руками приподняла юбку, чтобы не наступить на подол. Было абсолютно ясно, что пришедшие поднимаются по винтовой лестнице на второй этаж. Вошли. Произошла очень тяжелая, трагическая для девушки сцена. И опять теми же кругами все трое быстро спустились в первый этаж и стали обсуждать происшедшее. Они уже не видят лица девушки, и девушка не видит их, хотя стоят они почти рядом. Не видят потому, что по законам театра находятся в разных местах действия. Но мы видим и девушку, и тех, кто стали ее палачами.

Драматическое напряжение при этой разности мест и единстве времени приобретает особую силу и остроту. И по правде сказать, трудно подобрать примеры из других видов искусств, где бы существовала такая единовременность восприятия разных мест действия.

Пожалуй, наиболее близкими будут примеры восприятия некоторых произведений живописи. Во многих настенных повествовательных композициях разных времен и разных народов, мы можем видеть изображения разных мест действия, одновременно воспринимая и сражающегося царя на поле битвы и плачущую царицу во дворце.

В литературе такого нет и быть не может, иначе не начинались бы так часто главы или абзацы словами «...в то время как» или «тем временем».

В кино путем быстро чередующихся кадров можно достигнуть представления о единовременности разных действий, но все-таки это будет хоть и быстрое, но последовательное, а не единовременное восприятие разных пространств.

В современном европейском театре место и время действия едины. Как исключение бывают случаи, когда режиссер разбивает пространство сцены как бы на несколько сценических площадок, показывая, например, дом или квартиру в разрезе и ведя действие последовательно или даже одновременно в изолированных ячейках комнат.

Но тут мы имеем несколько разных мест действия, изображенных в разных местах сцены, а не на одном и том же месте, как в театре китайском. Да кроме того, этот прием применяется не так уж часто и фактически является чисто режиссерским приемом.

Драматургия же китайская целиком построена на возможности, во-первых, как угодно и сколько угодно раз менять место действия и, во-вторых, показывать одновременно действия, происходящие в разных местах.

Если пьесу китайского традиционного театра, ничего в ней не меняя, поставить по нормальным законам европейского театра, то в течение трех или четырех часов пришлось бы буквально каждую минуту прерывать действие, закрывая занавес для перестановки декораций, либо беспрерывно то в ту, то в другую сторону вращать круг, либо то влево, то вправо двигать панораму задника.

Единый, цельный, плавный в своем развитии спектакль оказался бы настолько раздробленным, размельченным и рваным, что показывать его было бы нельзя ни европейскому, ни китайскому зрителю. Да кроме того, многие моменты пьесы все равно оказались бы неизобразимы, так как нельзя вращать круг, если один герой остался в комнате, а другой из нее ушел, и оба они, тем не менее, обязаны быть на сцене.

Художник и режиссер Сергей Юткевич проявил огромное количество изобретательности и вкуса, оформив специальной вращающейся и трансформирующейся декоративной установкой китайскую пьесу «Пролитая чаша», поставленную в Московском театре сатиры, но это могло ему удаться только потому, что драматург Андрей Глоба кардинально перестроил драматическую структуру сюжета, приведя ее, правда, к большому количеству, но

все-таки цельных картин, сохраняющих единство времени и места.

Очень может быть, что некоторые читатели, вне зависимости от того, показалось ли им интересным или неинтересным то, что было рассказано мною в этой главе, решат, судя по моим описаниям, что китайский традиционный театр архаичен и предельно условен и уж во всяком случае ничего реалистического в нем нет.

Мне было бы очень неприятно, если бы я оказался виновником таких поспешных и более чем легкомысленных выводов.

Архаикой и архаизмом называется нечто абсолютно мертвое, не обладающее, так сказать, никакой действенной функцией в сегодняшней жизни народа.

Китайский же традиционный театр обладает этой действенной функцией в полную силу и в жизни народа занимает огромное место. Сам факт существования двух тысяч театральных коллективов уже говорит об этом, а степень любви китайского народа к своему театру неизмерима.

Да, в китайском театре есть много такого, что будет изменяться, отпадать, приобретать новые качества, но считать искусство традиционного театра архаичным только потому, что применяемые в нем средства выразительности не существуют в театре европейском, это значит совершить большую ошибку, чаще всего рождающуюся от необдуманного, а иногда и самонадеянного легкомыслия.

Да, китайский театр условен, как и всякое искусство. Но разве условность и архаичность синонимы?

Если мы смотрим представление, в котором все действующие лица молчат и выражают свои мысли и чувства только физическим поведением, — это условно? Да, условно. В жизни такого не бывает. Тем не менее мы восторгаемся Улановой в «Ромео и Джульетте».

Если мы смотрим и слушаем представление, в котором действующие лица разговаривают пением, — это условный разговор? Конечно, условный. В жизни так не говорят. Тем не менее, мы еще и еще раз идем слушать «Бориса Годунова» или «Кармен». Разве выражать свои мысли и чувства только движением или только пением менее условно, чем перейти по камешкам воображаемую речку?

Да, китайский театр условен, как и всякий театр, но разве из этого неизбежен вывод, что он не реалистичен?

Разве условность и реалистичность обязательные антагонисты? Разве может быть безусловное изображение какого-либо явления? Ведь абсолютное и безусловное совпадение дает тождество. В таком случае, безусловно изображенный волк должен, покусав его создателя, просто убежать.

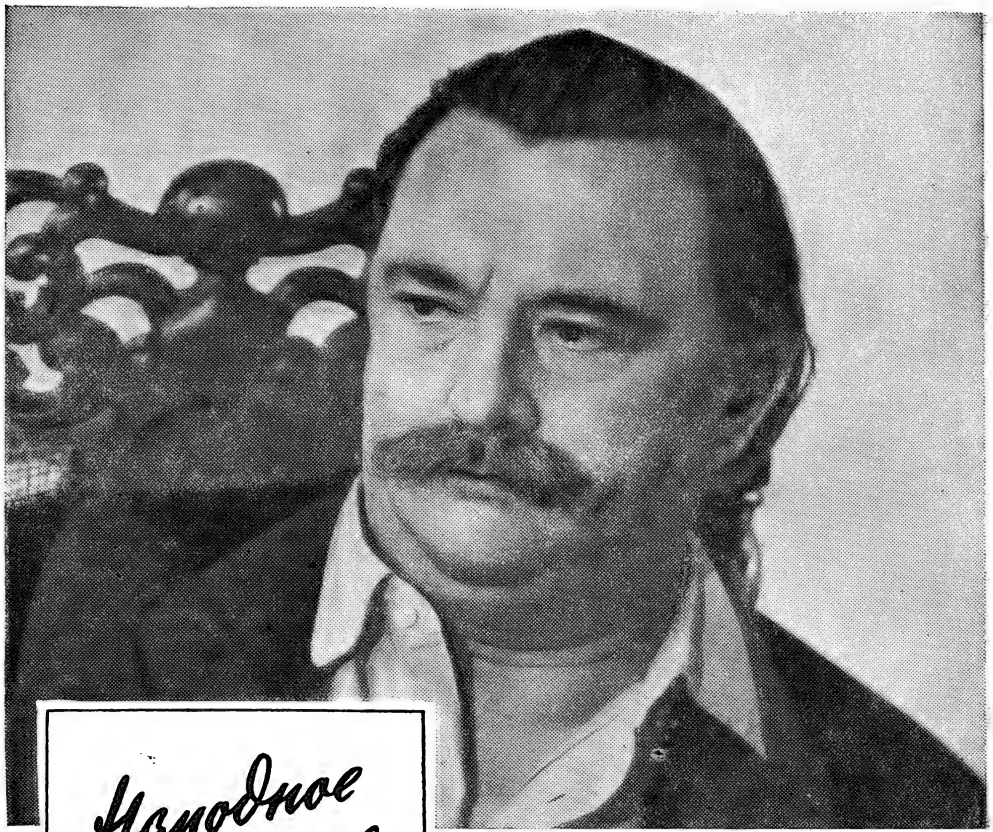
Когда русская девушка поет песню о рябине, — это условно? Конечно, потому что в жизни никто не разговаривает пением. А девушка это делает. Мало того: в песне эта рябина мечтает перебраться к дубу, о чем настоящая рябина мечтать не может, поскольку ей не дана природой способность размышлять, да кроме того, в таком переселении прямого смысла для дерева-рябины нет. И в то же время песня эта правдивая, реалистическая, потому что не о рябине тут речь, а о девушке. А рябина — это художественный образ, помогающий раскрыть содержание.

Художественное произведение может быть реалистическим или нереалистическим не от степени условного, а от наличия или отсутствия внутренней правды и ее реальности.

Конечно, условное в искусстве становится препятствием к пониманию, когда условие неизвестно тому, кому произведение искусства адресовано.

В европейской опере существуют так называемые ансамбли: четыре или пять основных героев одновременно и громко поют то, что каждый из них в этот момент думает. И в то же время мы не считаем оперу с таким квартетом или квинтетом обязательно нереалистической, хотя пять одновременных монологов — это куда более условно, чем перешагивание через несуществующий порог.

Мы, воспитанные на формах европейского театра, этот условный порог фиксируем как нечто для нас неожиданное, а китайский зритель воспринимает эту условность как абсолютно для него понятное и в этом смысле безусловное. Ведь в основе-то лежит жизненная правда, как лежит она и в основе самого содержания большинства традиционных пьес китайского театра, говорящих о больших чувствах, о любви к родине, о борьбе за правду и счастье человека, о праве на это счастье всякого, будет ли он бедным рыбаком, дровосеком или крестьянской девушкой.



Иржи Трнка

Народное искусство

Имя Иржи Трнки как художника и иллюстратора детских книг было широко известно в Чехословакии еще до 1945 года, когда он был назначен художественным руководителем Студии мультипликационных фильмов в Праге. С этого времени начинается новый период в творческой жизни художника. Созданные под его руководством полнометражные и короткометражные мультипликационные и кукольные фильмы (всего Трнкой создано 7 мультипликационных и 14 кукольных фильмов) хорошо знают и любят на его родине. Многие из них с успехом демонстрировались на международных кинофестивалях.

Одной из последних работ Иржи Трнки в области кукольного кино является киноинсценировка глав известного произведения Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка», кадры которого мы воспроизводим.

В 1955 году Трнка в составе делегации деятелей чехословацкой кинематографии посетил Советский Союз. Во время его пребывания в Москве редакция журнала обратилась к Иржи Трнке с просьбой рассказать о кукольном кино Чехословакии, о традициях чешского кукольного театра. В ответ на эту просьбу Иржи Трнка прислал в редакцию публикуемую статью.

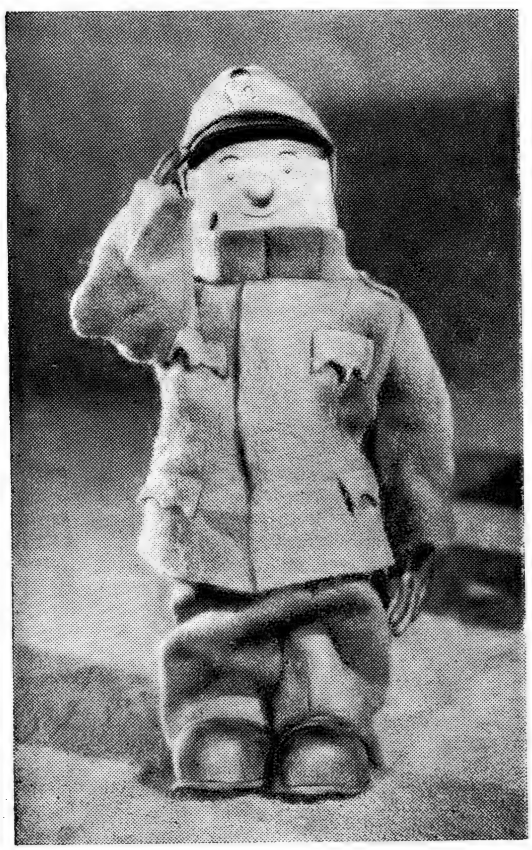
Кукла — с этим словом мы встретимся, наверное, во всех языках мира.

Существование куклы, вернее, ее жизнь всегда была больше связана с народным творчеством, чем с официальным искусством. Не будем строить предположений, как и почему куклы живут до сих пор и сохранили свое очарование. Нас и сегодня трогает их особая, немного таинственная жизнь.

Наиболее ярко проявилось своеобразие кукол в двух различных жанрах. С давних времен и до наших дней, главным образом на Востоке, кукла является носительницей культурных и религиозных идей. Куклы выступают в ролях национальных героев и при этом нередко с пафосом, который казался бы неубедительным и, пожалуй, был бы невозможен во всяком ином случае.

Второй жанр — сатира. В этом жанре, мне думается, кукла господствовала и господствует на Западе.

За неодушевленностью, анонимностью куклы скрывается человек, который ее оживляет и позволяет ей смеяться самой и высмеивать дурных людей.



Швейк.

Итак, что же можно сказать о куклах? Они появляются на сцене всюду, где уже выполнил свою задачу человек-актер.

Самая острая сатира, которая в исполнении людей показалась бы вульгарной или даже опасной для автора, в исполнении кукол остается смешной и сохраняет кажущуюся невинность.

С другой стороны, пафос легенд и мифов, который показался бы смешным у актера, сохраняет у куклы свою серьезность и воздействие на зрителя. Мы просто в данном случае больше верим куклам, больше верим тому, что они являются именно теми, кого изображают.

Значит, кукла не заменяет и не может заменить человека-актера, иначе ее существование не имело бы смысла.

Абсолютно точное подобие человека — например, манекен в витрине магазина — не производит на нас впечатления ни как скульптурное изваяние, ни как кукла. Также и восковые фигуры из паноптикума всегда кажутся нам ужасными, и если бы они вдруг зашевелились, нам не оставалось бы ничего другого, как бежать.

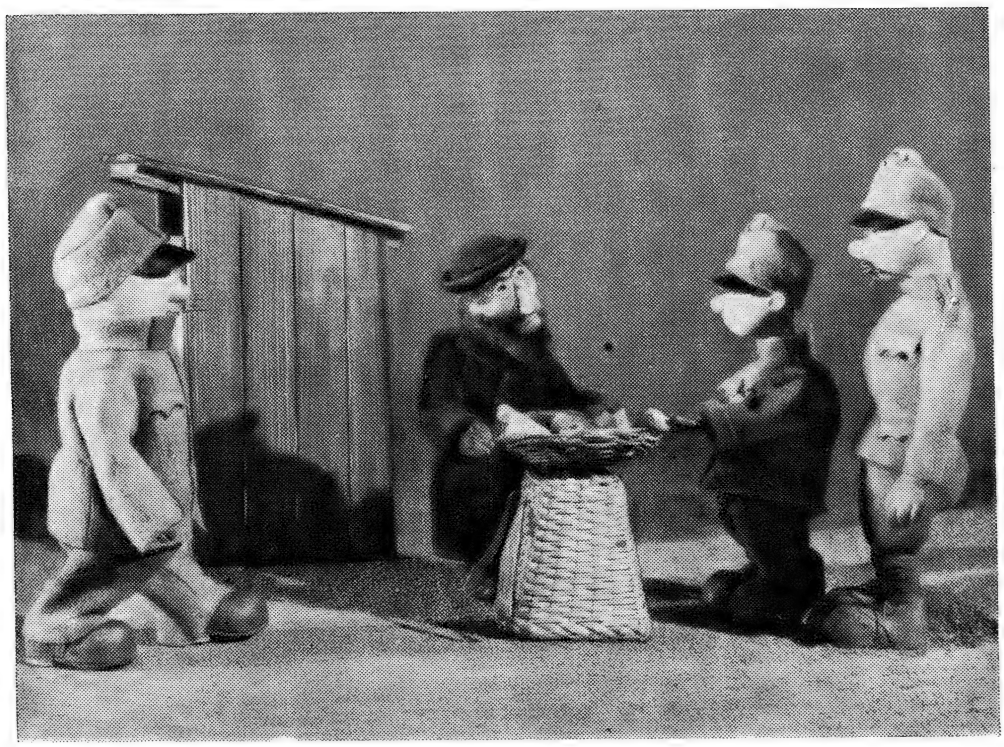
Иногда жизнь кукол проявляется в их речи и мимике. Такого рода натурализм никогда, за исключением редких случаев, не имеет оправдания. Механически двигающаяся часть кукольной маски нисколько не прибавляет кукле выразительности. Лучше всего такие механические лица получаются у фигур, которые используют чревовещатели. Однако это всегда оставляет впечатление чего-то неестественного и болезненного.

Мы видим, следовательно, что наибольшее воздействие на зрителя оказывает не та кукла, которая более всего похожа на человека, — поскольку кукла никогда не заменит человека-актера. И мы не можем даже желать этого, ибо к этому нет никаких иных оснований, кроме чисто формальных. Вот почему такого рода куклы являются формалистическими.

При постановке кукольных спектаклей мы исходим из определения типа человека, но игра кукол должна быть более типичной, чем может быть игра актера, и воспроизводят куклы идеи человека, а не его внешность. Куклы должны обладать типичностью греческой маски, которая воплощала комедию, сатиру, драму, передавала внешние черты образа.

После этого несколько длинного вступления заметим, что в традициях чешского кукольного театра существует то, о чем выше еще не говорилось. Мы не делаем тут никаких открытий. Мы только говорим о традициях и их использовании в наше время.

Народные кукольники еще в середине прошлого века ставили у нас свои серьезные и патетические пьесы, например «Фауста», или устраивали патриотические спектакли о смерти Жижки, о святом Вацлаве. И эти спектакли, несмотря на их примитивность, даже сейчас нам не кажутся смешными, а, наоборот, благодаря просто-



Кадр из кукольного фильма „Похождения бравого солдата Швейка"

те и народности — очень драматическими и захватывающими.

Одним из таких народных художников был Матей Копецкий, который ставил не только «Фауста», но также комедии и сатиры — скажем, «Пан Франц из замка», сатиру из времен крепостничества. Вообще в то время чешские кукольники ставили очень актуальные вещи. Эта характерная черта чешского кукольного театра развивается и в наше время.

Народный художник Иозеф Скупа еще в годы первой мировой войны ставил очень смелые сатирические спектакли, направленные против австрийской монархии. За свою смелость Скупа все же не избежал тюрьмы при немецкой оккупации во время второй мировой войны.

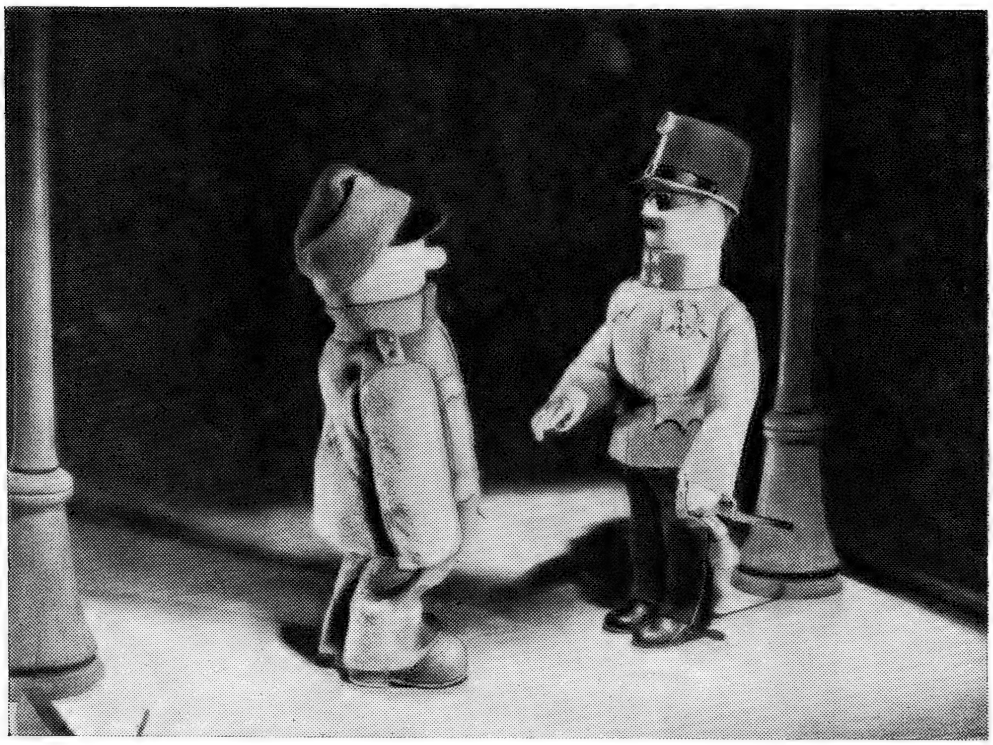
В наши дни в Чехии создано много профессиональных кукольных театров, и городских и на отдельных предприятиях. Но перейдем к самой молодой у нас области кукольного искусства — к кукольному фильму. Попытки создать такой фильм делались еще до войны, однако частным предпринимателям мало чего удалось достичь. Только после 1945 года национализированная кинопромышленность предоставила прочную базу для такой работы. Были созданы три рабочие группы — две в Готвальдове, одна в Праге.

С самого своего возникновения они искали собственный творческий путь, и теперь, после многих лет труда, каждая группа имеет свое лицо и по-своему использует широкие возможности кино.

Гермина Тырлова из Готвальдова ставит преимущественно фильмы для самых маленьких; особенность ее творчества — оживление игрушек-животных в детских играх. Ее работы проникнуты мягкостью, весельем, их очень любят ребята.

Карел Земан, тоже в Готвальдове, после многих заблуждений и экспериментов (стремление к эксперименту — главная черта его творческой индивидуальности) нашел свою форму, перед которой, видимо, большое будущее. Его фильмы рассказывают молодежи о событиях, которые кажутся реальными, хотя никогда не происходили, и о которых можно рассказать только в кукольном фильме с трюками. Вот, например, фильм о доисторической эпохе. Мы переживаем в нем жизнь всего живого в обратной последовательности — от нашего времени в прошлое. Это увлекательно и интересно. Другой фильм — из будущего: полет ребят на ракете во вселенную. Таковы же и третий, и четвертый фильмы, над которыми Земан еще работает.

Пражская группа — самая молодая, ее фильмы никогда не предназначались только для детей, они рассчитаны на всех: ма-



„Похождения бравого солдата Швейка"

леньких и взрослых. Эта группа с самого начала своей деятельности следует традициям чешского искусства, проявляющимся в кукольном театре, живописи, музыке, поэзии.

Характерная черта всего чешского искусства — лиричность. Вспомним хотя бы Алеша, Манеса, Сметану, Немцову, Дворжака; в нашем искусстве много чувства, и на каждом шагу вы встречаетесь с любовью к детям, к природе, к родине. Но эта лиричность — не сентиментальная чувствительность, она не слезлива; когда нужно, она выражает величие и решительность. У нее есть свои Неруды и Гавлички, а главное — у нее есть юмор, ей знакома улыбка, смех и ирония.

Чешское искусство никогда не было ни титаническим, ни эстетским, ни «спасительским», ни идеалистическим. Оно — реалистическое, потому что оно всегда было и остается народным. Его образы — это люди, какими они бывают в жизни: злые и добрые, хитрые и простодушные. А когда приходится плохо, наше искусство скорее смеется, чем плачет. Вспомните только Гашека и его Швейка!

И мы любим кукол, стремимся через этот самый маленький мир сказать все о жизни — о том, как она прекрасна. Чешские кукольные фильмы лиричны, в них много юмора, они всегда реалистичны, в них нет натурализма.

Наш первый фильм «Шпаличек» говорит в духе народной песни о родном доме и родине. О радостной жизни среди людей и печальной судьбе нелюдима поется в кукольном фильме «Соловей императора».

«Байяя» — незатейливый, спокойный рассказ о верности родине и своему слову. «Старинные чешские сказания» повествуют об отечестве обретенном, утраченном, но потом снова завоеванном и освобожденном. Нет необходимости перечислять остальные, более мелкие работы; они поэтичны и юмористичны, как и все названное выше,— иногда в большей, иногда в меньшей степени.

У всех этих фильмов есть недостатки: иногда они недоработаны, иногда переработаны, в них много хорошего и плохого, но они имеют одну общую особенность, которой мы гордимся,— они стремятся быть чешскими.

Три фильма о молодежи

В 1954 году на экранах Парижа почти в одно и то же время появились три фильма. Один из них — «Перед потопом» — французского производства, другой — «Похождения диких» — американского и третий — «Вителлони», демонстрировавшийся во Франции под названием «Бесполезные», — итальянского.

Все три фильма были посвящены одной и той же теме. В них рассказывалось об определенных кругах современной молодежи капиталистических стран, о молодых людях, выбитых из колеи, не видящих цели в жизни и становящихся на путь преступлений или влачащих жалкое существование бездельников.

Во французском католическом журнале «Эспри» № 8—9 за 1954 год за подписью А. А. была напечатана статья, посвященная анализу названных фильмов. Ниже дается перевод этой статьи.

Когда вышел в свет фильм Кайатта «Перед потопом», многие испугались, что эта картина опорочит французскую молодежь за границей, и ее запретили экспортировать. Очевидно ни в Америке, ни в Италии таких опасений не было, поскольку они прислали нам соответственно «Похождения диких» и «Вителлони» («Большие телята»),— фильмы, о которых по меньшей мере можно сказать, что они не восхваляют молодежь этих двух стран.

Не возникает ли здесь вопрос, выходящий за рамки отдельной страны и касающийся общих черт, свойственных сейчас определенной части молодежи всего западного мира? Об этом заставляет думать одновременное появление на экранах Парижа упомянутых фильмов, столь разных по происхождению, стилю и замыслу и, однако, отмеченных сходством, которое можно объяснить лишь тем, что они по-настоящему родственны.

Отметим прежде всего, что во всех трех фильмах четко обозначены характерные черты стран и социальной среды: в Италии это мелкие лавочники и служащие; во французском фильме — различные слои буржуазии; что же касается фильма американского, то, без сомнения, в нем речь идет о людях физического труда, но в структуре американского общества, а это означает, что условия их жизни не хуже, чем у европейской молодежи в соответствующих фильмах. Во всяком случае, ни в одном из фильмов не показаны те пролетаризированные и бедствующие слои, из которых до настоящего времени рекрутировались малолетние преступники в фильмах на подобные темы. Здесь проступки и преступления героев не могут быть оправданы нищетой.

Но кем бы они ни были — школьниками ли, рабочими, или служащими, — об их работе упоминается лишь вскользь. Показан не труд этих юношей, а их досуг. Это делается, разумеется, потому, что если они даже отдают бо́льшую часть своего времени труду, то он все-таки совершенно не затрагивает их внутренней жизни. Во всяком случае, в труде они не находят смысла жизни, поскольку вынуждены искать его в чем-то другом. По сути дела, все три фильма не что иное, как рассказ о различных попытках молодежи вырваться за пределы мира, в котором она не находит того, что ищет. Одни мечтают отправиться «на острова», другие, занятые механическим, обезличивающим трудом, ищут отдушину в том, что в свободное время насильничают и бесчинствуют в мирных селеньях. Неко-

горых, наконец, не имеющих определенной работы, засасывает никчемное и бессмысленное прозябание — кафе, биллиард и девушки,— и лишь один из них, самый сильный, уезжает на поиски более серьезной и осмысленной жизни. Но показана ли яхта, мотоцикл, или поезд, действительно ли они уезжают, или только мечтают об этом — во всех случаях речь идет о бегстве.

Все дело в том, что эта молодежь не может противостоять жизненным испытаниям. Каким бы ни был их возраст — по семнадцать ли им лет, как мальчикам из фильма «Перед потопом», по двадцать ли, как героям «Похождений диких», или уже по тридцать, как «Вителлони»,— все они несовершеннолетние. Живые или вялые, жизнерадостные или апатичные, они неспособны нести какую бы то ни было ответственность, потому что неспособны настойчиво стремиться к определенной цели. Они подвластны случайным импульсам, на которых лежит печать вырождения или жестокости. Вот почему, если они не всегда уважают чужую собственность, даже если на их совести кровь и трупы, то все же не они несут ответственность за свои преступления. Они к этому не стремились. Они не были способны к этому стремиться, потому что они — не люди. Показательно при этом, что они не могли бы жить поодиночке, ни у кого нет собственной личной жизни. Они составляют клан, или, вернее сказать, шайку, и без нее любой из них — ничто. Для тридцатилетних «Вителлони» компания приятелей остается центром личной жизни даже после того, как они женились, обзавелись детьми. В большей мере, чем жена или родители, эта шайка дает каждому из них убогую духовную пищу, и их внутренний мир — лишь частица примитивного духовного мира шайки.

Взрослые перед ними чувствуют себя совершенно бессильными и не знают, как совладать с этими мальчишками. Какими бы ни были методы воспитания: жесткими или мягкими, воспитывают ли их наказанием или лаской — все оказывается бесполезным. И тогда приходится прибегнуть к самым примитивным методам исправления — бить, сажать в карцер... или в тюрьму, которая ведь не что иное, как разновидность карцера. Поскольку они ведут себя, как несовершеннолетние, то с ними и обращаются, как с несовершеннолетними. Когда не знают, что бы еще можно было сделать, то бьют или сажают под замок. Но это не выход из положения.

Дело в том, что взрослые на самом деле не так уж взрослы. Конечно, и роста они большого, и силы у них много, но зрелости ума они не достигли. Произвести на свет ребенка они могут, но сделать из него человека — неспособны, потому что их самих нельзя назвать настоящими людьми. Вина здесь ложится не только на родителей или учителей,— в самом общественном устройстве этих стран коренятся причины того, что так ничтожен авторитет родителей, влияние семьи, что так мало воспитателей, достойных этого звания, что молодые люди не видят никакой цели, к достижению которой они могли бы стремиться. А ведь стать настоящими людьми они могут только что-то создавая.

Итак, для этих мальчиков, у которых нет моральных устоев и которым не на кого опереться, жизнь оказывается совершенно лишенной смысла. Попытки найти цели жизни уводят их в мир воображения. В действительности же, даже до того, как они и в самом деле окажутся за решеткой, мир взрослых окружает их тюремной стеной, за которой они кружатся, не будучи в состоянии ее разрушить. Абсолютные ценности, которые могли бы раздвинуть перед ними эту стену, им неизвестны, и они ищут прибежища в мире выдумки — ложном подобии внутреннего мира, или, чтобы убить время, которое их не научили чтить, начинают по-детски буйствовать, бьют стекла и ненароком убивают какого-нибудь стража чуждого им порядка. Подобия проступков, подобия преступлений, — общество не знает, как за них наказывать.

Эта общая для всех трех фильмов проблема в каждом из них находит своеобразное отражение.

Начнем с фильма «Перед потопом», поскольку он показывает историю самых юных среди этих несовершеннолетних: четырех мальчиков семнадцати лет и шестнадцатилетней девушки. Из трех фильмов герои французского принадлежат к наиболее высокопоставленным общественным кругам; это дети различных слоев буржуазной интеллигенции: преподавателя лицея, крупного дельца, музыканта и вдовы офицера. Они же, наконец, совершают и наиболее характерное преступление: убийство ночного сторожа, а затем одного из своих приятелей, чтобы тот не выдал их. Правда, оба преступления можно назвать почти несчастными случаями, настолько эти мальчики далеки от хладнокровия закоренелых убийц. Они внезапно оказываются перед лицом смерти по своей глупости, безответственности, растерянности. Убивать они вовсе не хотели. Это обыкновенные дети, воспитанные не лучше и не хуже других, которые могли бы оказаться детьми любого из нас. Это не гангстеры, и даже в тюрьме, даже в исправительном доме они вряд ли когда-нибудь станут ими. Для этого они слишком вялы. Даже Филипп, самый предприимчивый из банды, сумел бы быть лишь жалким подручным. Дело в том, что эти дети никогда еще не несли ответственности. Их действия были лишь игрой, а не самостоятельными поступками. Они могут подготовлять кражу марок, но не могут довести ее до конца, они могут мечтать о путешествии на далекие острова, но не могут осуществить его. Все это так похоже на неудавшуюся проказу школьников, что даже на суде выражение их лиц такое же, как если бы их отчитывал директор лицея.

Когда ищешь виновных, то думаешь не столько о детях, сколько обо всех этих взрослых — расистах, утопистах, прожигателях жизни или самодурах,— хотя они и играют в фильме второстепенную роль. Горе в том, что и на них нельзя возложить вину, и наверняка, с точки зрения Кайатта, Правосудие ошиблось бы ничуть не меньше, осудив их, а не детей. Слишком на многих падает ответственность, чтобы можно было назвать конкретного преступника. Мы все — убийцы, и правосудие никогда не свершится. Ибо не может быть ни прощения, ни осуждения, раз нет больше абсолютных ценностей, во имя которых можно было бы прощать или осуждать; нет и л ю д е й, способных попрать эти ценности.

Если повествование в картине Кайатта ведется в несколько рассудочном и суховатом тоне, то Ласло Бенедек, напротив, самой своей манерой, страстной, импульсивной и почти жестокой, как бы втягивает нас в «Похождения диких» — Джони и его шайки. У «черных мятежников», как они себя называют, разумеется, иной темперамент, чем у милых мальчиков из фильма «Перед потопом». К тому же они старше, уже сами зарабатывают себе на жизнь и в свободное от работы время выезжают за город на своих мощных мотоциклах. Они останавливаются в мирных поселках, терроризируют фермеров, бесчинствуют в баре, опрокидывают автомашины, дерутся с соперничающей шайкой и кончают тем, что ненароком убивают старика.

Однако, несмотря на этот неистовый пыл, они не более люди, чем герои предшествующей картины. Если те были малокровны, то эти удивительно безмозглы. Это животные, правда, животные, управляющие машиной, и надо признать, что соединение их дикости с примитивно жестокой силой машины показано, благодаря постановке Бенедека, с такой пластической и психологической выразительностью, что достигает высот символа; это новое воплощение знаменитых персонажей «Орфея» Жана Кокто. Но здесь они появляются не из мистического потустороннего мира, они, напротив, более, чем земные, порождение страны — одновременно и примитивной и цивилизованной,— где все то, что есть в натуре человека дикого и импульсивного, неосознанно соединяется с тупой силой машины.

Поэтому их энергия бессмысленна. Они могут только слепо ломиться напролом, круша все на своем пути, или кружиться на месте, как в той потрясающей сцене, где машины вертятся вокруг оглушенной их треском и ослепленной светом фар девушки, олицетворяющей, быть может, душу героев фильма, попавшую в рабство к этой тупой и жестокой силе.

Но и здесь, в этом бурном проявлении молодых жизненных сил, во всем этом движении, драках и шуме кроется протест против окружающей жизни, против той жизни, которую ведут взрослые, против жизни с постылой однообразной работой в течение недели, с дремотой и бездельем по воскресным дням. Они жаждут чего-то другого, и если их стремление к свободе проявляется в дебошах, то лишь потому, что никто не сказал им, что свобода может выглядеть по-иному. Взрослые, которых мы видим в этой картине, совершенно не способны объяснить это. Их поступки лишь более осторожны, но так же примитивны, как и поступки молодежи. Как и во французском фильме, не сумев поставить перед молодежью благородной цели, они могут только побить или упрятать за решетку.

Если мальчики из фильма «Перед потопом» малокровны, а юноши из «Похождения диких» безмозглы, то великовозрастные подростки тридцати лет из итальянского фильма и малокровны и безмозглы в равной степени. Поэтому им так подходит имя «Вителлони» — «Большие телята»,— которым окрестил их постановщик картины Феллини. Последний не избрал ни обдуманно рассудочного стиля Кайатта, ни страстной и бурной манеры Бенедека. И в самом деле, такому сюжету, или вернее отсутствию сюжета, такому повествованию о прозябании как нельзя более соответствует та особая форма феноменологического описания, на которой специализировалась итальянская неореалистическая кинематография и техникой которой великолепно владеет Феллини, работавший вместе с Росселлини над фильмами «Рим — открытый город» и «Паиса». В этом описании деталей, в этой хронике можно, не страшась наскучить зрителю, показывать незначительные вещи ради того, чтобы заставить его глубже окунуться в мир скуки, где ничего не происходит, чтобы заставить его прочувствовать, что такое н и ч т о ж н ы е, совершенно б е с п о л е з н ы е (таково, кстати, французское название фильма), абсолютно пустые существа. Они убивают время, играя на биллиарде, пустословя на террасах кафе, разглядывая красоток, по-мальчишески хулиганя. Они опустились до последней степени пошлости и тупости. У этих даже нет ни иллюзий, ни жажды приключений. Были ли и они когда-то семнадцатилетними подростками-мечтателями, буйными двадцатилетними юнцами, которых мы только что видели? Во всяком случае, отсутствие идеалов, высокой идеи, которая могла бы перебросить мост между мечтой и действительностью, направить в правильное русло бурные порывы, привело их к полной опустошенности. Остался лишь налет претензий, фатовства и наглости, который, впрочем, слетает даже от слабого порыва ветра. Так как они ничего не делали, то не смогли и из себя сделать людей. Постепенно они втянулись в ничегонеделанье. Сначала они, должно быть, прогуливали уроки, потом увеличивали число дней отдыха в неделю, а теперь «бесконечно ожидают,— как объясняет Феллини, — письма, предложения, дельца, которое даст им возможность поехать в

Милан или Рим и там занять положение, сулящее блестящее будущее или почет».

Неудивительно, что в этих условиях они остаются «несовершеннолетними» и что отец сечет их, как порочных мальчишек. Взрослые и в этой картине либо бьют, либо от всего устраняются. Середины нет. Однако ведь и они, хотя бы косвенно, несут ответственность за общественный порядок, позволяющий тридцатилетним мужчинам развлекаться от безделия. Никто не смог указать им, во имя чего действовать, больше того — во имя чего жить. Таким образом, не видя ничего лучшего, они медленно погружаются в небытие.

И даже Моральдо — единственный из этих молодых людей, у которого хватило духа на то, чтобы взбунтоваться,— в конечном итоге оказался способен лишь сесть в поезд и уехать подальше от этой беспросветной серости прозябания. Только в этом бегстве выражается еще теплящаяся в нем надежда, которую, по замыслу авторов фильма, мы должны с ним разделить.

Конечно, юноши, показанные нам в этих трех фильмах, не представляют всей молодежи своих стран. Но никто не станет отрицать, что многочисленные братья Филиппа, Джони или Фаусто разбросаны по всему миру. И хотя в этих фильмах с предельной точностью очерчены социальные и национальные рамки действия, в них, тем не менее, ставится по-разному и с разной степенью удачи (мне кажется лучшим фильм «Похождения диких») общий вопрос: вопрос о том, что у молодежи нет оснований относиться к жизни серьезно, к чему-то стремиться, любить труд; словом — о бесперспективности, которая сейчас столь характерна для множества молодых людей западного мира.

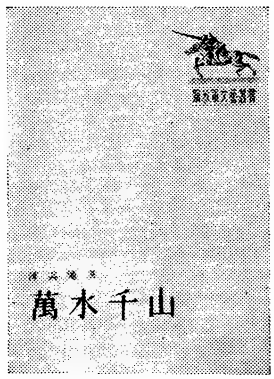
Эти «несовершеннолетние» никого не обвиняют, они даже на это неспособны, но если взрослые еще не окончательно лишились такой способности, они могли бы, пожалуй, поставить перед собой вопрос, почему они могут лишь помешать молодым людям убежать от окружающего их мира и неспособны указать им, во имя чего стоило бы в нем остаться. Во всяком случае, пусть они не удивляются, если не внушив молодежи веры в абсолютные ценности, не поставив перед ней больших задач, достойных человека, они обнаруживают, что люди, которых они произвели на свет, в тридцать лет всего-навсего телята.

«ВЕЛИКИЙ ПОХОД»

陳其通——萬水千山 北京○一九五五年

В феврале 1955 года в Пекине в серии «Библиотека литературы и искусства Народно-освободительной армии» вышла пьеса Чэнь Ци-туна «Великий поход», посвященная одной из замечательных страниц истории китайской революции.

В период с октября 1934 года по октябрь 1935 года Коммунистическая партия Китая, развертывая борьбу за единый национальный фронт сопротивления японской агрессии и спасение родины, провела огромную по масштабам стратегическую операцию — переместила основные силы китайской Красной армии из революционных баз, расположенных в южном Китае, на северо-запад страны, в провинции, которым угрожали японские захватчики. Китайская Красная армия, сметая заслоны чанкайшистских войск, совершила невиданный в истории «поход на 25 тысяч ли», то есть на 13 000 километров, получивший название «Великого похода».



Чэнь Ци-тун, участник «Великого похода», как драматург выступает впервые. Работу над пьесой он начал в 1937 году. В период третьей гражданской революционной войны рукописи были утеряны, и с 1947 года Чэнь Ци-тун начал писать заново, неоднократно переделывая пьесу, и закончил ее в сентябре 1954 года. Автор пишет, что, работая над пьесой, он ставил себе целью не простое изложение памятных дат тяжелого пути, а воссоздание, воплощение в образах своих современников великих идей, двигавших ими.

«Великий поход» — пьеса о людях-героях, о людях всепобеждающего мужества, глубокой мудрости и неукротимой воли к победе — о китайских коммунистах и Красной армии Китая.

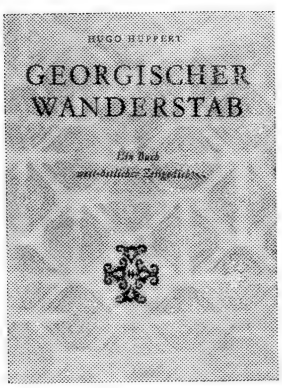
А. Клышко.

СТИХИ ГУГО ГУППЕРТА

Hugo Huppert, Georgischer Wanderstab. Ein Buch west-östlicher Zeitgedichte, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1954

В берлинском издательстве «Фольк унд вельт» вышел сборник стихов Гуго Гупперта, посвященных советской Грузии, — «Грузинский посох».

Разнообразна тематика книги: поэт пишет о рабочих Рустави и крестьянах в долине Алазани, о сокровищах грузинских музеев и о пионерском лагере в районе Боржоми, создает ряд красочных зарисовок грузинской природы. Почти все стороны жизни большой советской республики нашли свое поэтическое воплощение в книге. Особое место в сборнике занимают стихи, посвященные Ленину и Сталину (поэма «Горный орел»,



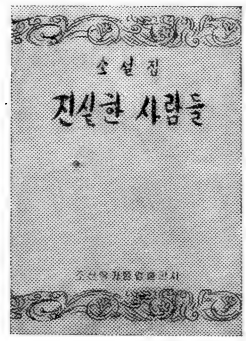
стихотворения «В городе Гори», «Ночь в Батуми») и выдающимся революционерам, боровшимся за освобождение народов Кавказа. Интересны стихи о Кирове, Калинине, Горьком, Маяковском. В книге немало стихов, написанных по мотивам грузинского фольклора и современной грузинской поэзии. Стихи о Грузии органически сливаются со стихами, входящими во второй раздел книги и объединенными общим заголовком «Через все границы». Рассказывая о радостном, созидательном труде советских людей, поэт обращается к народам всего мира с горячим призывом бороться за мир, за счастье народов, за дружбу всех честных людей на земле.

Л. Гинзбург.

РАССКАЗЫ О ЛЮДЯХ КОРЕИ

소설집 진실한 사람들 조선 작가 동맹출판사 1954

В издательстве Союза корейских писателей вышел сборник рассказов «Правдивые люди», повествующих о простых людях Кореи, об их борьбе на фронте, о послевоенном строительстве. В рассказе Ю Хан Нима «Молодой корреспондент» описаны героические будни корейской Народной армии. Семнадцатилетний Цой Ен Ир идет на фронт в качестве корреспондента. Фронтовая жизнь превращает юношу в смелого бойца. Когда однажды была прервана телефонная связь, Цой Ен Ир отправился искать место повреждения. Найдя обрыв, но не имея возможности его исправить, молодой боец под градом вражеских пуль взял в руки оба конца порванного телефонного провода и обеспечил телефонную связь, необходимую для отряда.



Рассказ Ю Гын Суна «Геологический отряд» посвящен трудной и благородной работе корейских геологов, которые разведывают неисчерпаемые природные богатства, таящиеся в недрах родной земли, для того чтобы поставить их на службу народу. В центре рассказа — инженер-геолог Ли Чан Гю, который ведет поиски новых рудных месторождений. В трудных условиях он настойчиво и упорно обследует огромную территорию горного массива и наконец находит залежи руды, столь необходимой для послевоенного восстановления страны. Инженер Ли Чан Гю — типичный представитель новой интеллигенции Кореи. Большую помощь оказывает ему начальник геологического отряда, инженер Пак. Благодаря умелому руководству, упорству и настойчивости геологов отряд добивается победы.

В сборнике помещен также рассказ Ли Гап Ки «Пон Не» о жизни новых освобожденных районов и другие произведения. Всего в сборнике пять рассказов.

А. Леонов.

ПУБЛИЦИСТИКА СТЕФАНА ГЕЙМА

Stefan Heym, Im Kopf sauber, Leipzig, Paul List Verlag, 1954

В Лейпциге в издательстве Пауля Листа вышла новая книга Стефана Гейма под названием «Чистые мысли». Книга представляет собой сборник статей, опубликованных в периодической печати Германской Демократической Республики на протяжении 1953—1954 годов. Она открывается взволнованным выступлением, с которым Гейм обратился к немецкому народу, после того как 17 июля 1953 года в республике провокаторами была организована попытка фашистского путча. Гейм получил сотни писем и ответил на них новыми статьями, которые и составили первые разделы его книги. Характерно, что один из них озаглавлен обычной разговорной фразой: «Так обстоят дела», а другой называется «Говоря откровенно...» Статьи Гейма производят впечатление дружеской беседы на темы повседневной жизни. Умело используя конкретные примеры, убедительно обосновывая конечные выводы, Гейм разъясняет читателям смысл политики, проводимой правительством ГДР, цель которой — народное счастье.

В разделе «Разведка вглубь сердца немецкого рабочего класса» Гейм рассказывает о том, как советские рабочие, побывавшие в ГДР, легко находили общий язык с немецкими трудящимися. В сборник включены статьи под ироническим названием «Под сенью статуи свободы»; они переносят читателя в империалистическую Америку. Одна из них посвящена трагической судьбе Этель и Юлиуса Розенберг. В сборник вошла также книга «Путешествие в страну неограниченных возможностей», ранее вышедшая отдельным массовым изданием. Это репортаж о жизни Советского Союза.

Книга Стефана Гейма, помогая верно оценивать современность и ясно видеть перспективу, способствует единению немецкого народа под знаменем мира и демократии.

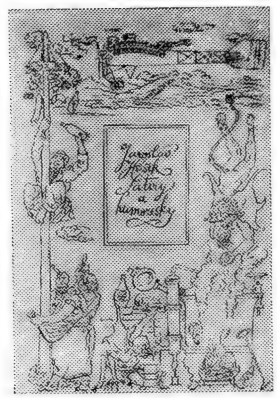
Л. Симонян.

НЕСОБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЯРОСЛАВА ГАШЕКА

Jaroslav Hašek, „Satiry a humoresky", Státní nakladatelství, krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1955

В 1953 году чехословацкое государственное издательство «Художественная литература, музыка и искусство» начало выпуск подписной серии под названием «Клуб читателей». За два года в этой серии вышло более двадцати книг, в том числе и книги зарубежных авторов. Готовятся «Мертвые души» Гоголя, «Мятеж» Фурманова, «Педагогическая поэма» Макаренко, избранные сказки из «Тысячи и одной ночи», роман Фейхтвангера «Мудрость глупца, или смерть и преображение Жан-Жака Руссо», поэтический альманах «1955 год», новый роман Я. Отченашека «Гражданин Брих», роман датского писателя Шерфига «Скорпион», «Будденброки» Т. Манна и другие книги.

В двадцать четвертом выпуске серии «Клуб читателей» вышел в свет сборник рассказов и фельетонов Ярослава Гашека — «Сатиры и юморески». Сборник содер-



жит более шестидесяти произведений писателя, начиная от его первых рассказов и до фельетонов, написанных им за несколько месяцев до смерти и опубликованных в газете «Руде право». Бо́льшая часть их впервые становится доступной современному читателю. Трудность разыскания отдельных рассказов Гашека, рассеянных по многочисленным газетам и журналам первых десятилетий нашего века, усугублялась еще и тем, что у писателя было около ста различных псевдонимов.

Впервые собранные в отдельный сборник, эти рассказы и фельетоны открывают перед читателем новые стороны блестящего дарования Гашека, позволяют составить более полное представление о его творческом пути. В частности, они показывают, что замысел «Похождения бравого солдата Швейка» писатель вынашивал много лет, поскольку некоторые рассказы представляют собой наброски отдельных эпизодов романа.

В кратком, но содержательном послесловии Здены Анчика по-новому освещаются некоторые моменты творческой биографии Ярослава Гашека.

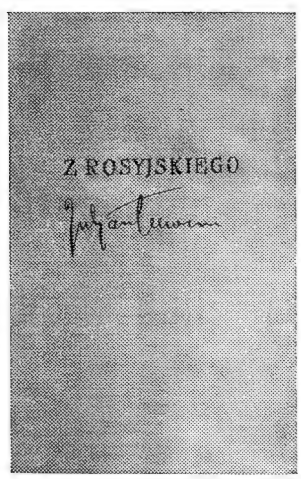
Ю. Гаврилов.

ПЕРЕВОДЫ ЮЛИАНА ТУВИМА

Julian Tuwim, „Z rosyjskiego", t. I — III, Warszawa, PIW, 1954

Государственный издательский институт в Варшаве выпустил трехтомное собрание произведений русских классиков и советских писателей в переводах Юлиана Тувима. Это издание было подготовлено еще при жизни поэта.

Мастер польского стиха и блестящий переводчик, Тувим неутомимо знакомил польских читателей с сокровищами русского художественного слова. Содержание трехтомника разнообразно и свидетельствует об исключительно широком творческом диапазоне Тувима-переводчика. В первый том вошел перевод «Слова о полку Игореве», стихотворения отдельных авторов — от Ломоносова до Маяковского и других поэтов советского времени; в осо-



бом разделе — Пушкин, представленный без малого сотней произведений, в том числе «Медным всадником», отрывками из «Полтавы» и «Евгения Онегина»; лирика и «Песня о купце Калашникове» Лермонтова. В первый том включены также отрывки из перевода «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели. Второй том полностью посвящен Некрасову (поэма «Кому на Руси жить хорошо», стихотворения). В третий том вошли переводы прозы и драматургии (Грибоедов, Гоголь, Лесков, Короленко).

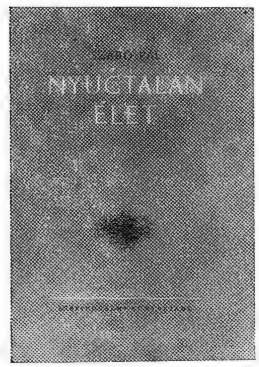
Изданию предпослано предисловие, написанное поэтом и переводчиком Северином Полляком, который характеризует Тувима как горячего почитателя и пропагандиста русской классической и советской литературы в Польше и дает высокую оценку его замечательному труду.

В. Стефанович.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ КНИГИ ПАЛА САБО

Szabó Pál, „Nyugtalan élet", köt. II, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954

В 1954 году вышла в свет вторая книга многотомной автобиографической эпопеи венгерского писателя, лауреата премии имени Кошута, председателя Народного фронта Венгрии Пала Сабо—«Беспокойная жизнь». Первая книга, вышедшая ранее, рассказывает о детских годах писателя, рисует жизнь венгерской деревни начала нашего века, с ее будничным тяжелым трудом и простыми житейскими радостями. Вторая книга знакомит с юностью того поколения, которое формировалось и мужало в годы первой мировой войны.



Юность Пала Сабо была сурова, но полна незабываемых впечатлений, оказавших решающее влияние на его характер и выбор жизненного пути. Рано умирает его отец, и на плечи старшего сына ложатся бесчисленные заботы главы многодетной крестьянской семьи. Будущий писатель начинает самостоятельный жизненный путь мастеровым. Он покидает родную деревню и в поисках заработка ходит из села в село. Перед пытливым юношей широко раскрывается жизнь венгерского народа — он видит ее как бы изнутри, без прикрас. Именно годы юности— годы скитаний по стране, потом службы в армии, тяжелой жизни в городе — укрепляют с детства жившее в нем чувство любви и признательности к прекрасной матери-родине, к мужественному, трудолюбивому венгерскому народу. Тот, кто хочет говорить о своем народе и от имени народа, должен до конца делить его судьбу, в дни радости и в дни горя — вот основная мысль книги Пала Сабо.

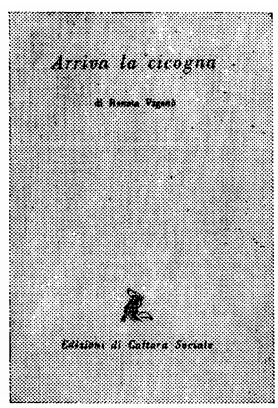
Е. Малыхина.

РАССКАЗЫ РЕНАТЫ ВИГАНО

Renata Viganó, „Arriva la cicogna", Roma, Edizioni di cultura sociale, 1954

Итальянское издательство «Эдициони ди культура сочиале» выпускает серию беллетристических произведений под общим заголовком «La Strada» («Путь»). Книги в этой серии, выходящие массовым тиражом по недорогой цене, рисуют путь к пробуждению простых людей — рабочих, крестьян, интеллигенции.

В конце 1954 года вышла в свет очередная книга этой серии — сборник рассказов Ренаты Вигано «Прилетает аист». В сборник входит шестнадцать рассказов, часть которых автобиографична. В первом рассказе «Офицер — это я!» Рената Вигано знакомит читателя со своей юностью, со своими планами на жизнь и рассказывает о том, как в годы антифашистского Сопротивления она стала офицером. С этим рассказом перекликается рассказ «Прабабушка Катерина», повествующий о том, как итальянские женщины бросали свои дома и шли вслед за мужьями под знамена Гарибальди, так же как их правнучки пошли в гарибальдийские бригады антифашистского Сопротивления.



Рассказ «Ничего не найдено» — история молодого рабочего, который после долгих лет безработицы нанимается на пороховой завод. Он счастлив, что нашел, наконец, работу, и уже мечтает о свадьбе, но гибнет при взрыве завода, на котором нет самой элементарной техники безопасности.

«Вид на жительство» — грустный рассказ об итальянцах, которые с трудом добираются до французской границы, за которой, как им кажется, найдется для них работа. Люди продали все, что имели, чтобы доехать до «обетованной» Франции, с которой связаны все их надежды, — но пограничная стража их не пускает...

Мы назвали только некоторые из рассказов. Вигано знакомит читателя с целой галереей итальянских женщин. Сборник получил название по рассказу «Прилетает аист», пожалуй, лучшему в книге. В деревне, где идет бой, в одном из уцелевших домиков, появляется на свет ребенок. Его жизнь начинается под грохот бомб и орудийные выстрелы. Этот рассказ требует: «Матери, преградим путь войне».

А. Соколов.

РАССКАЗЫ АВСТРИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

„Der Kreis hat einen Anfang. Neue österreichische Erzählungen", Wien, Globus Verlag, 1954

Осенью 1952 года австрийское Общество друзей демократической литературы «Ди бухгемайнде» объявило конкурс на лучший рассказ о жизни современной Австрии. Конкурс встретил самый широкий и сочувственный отклик среди передовых австрийских писателей. Живым свидетельством этому является сборник «Круг имеет начало», куда вошли наиболее интересные и значительные рассказы из числа поступивших на конкурс. Большинство авторов, представленных в сборнике, — молодые писатели, чьи имена получили известность только после освобождения Австрии от гитлеровского гнета. В их рассказах чувствуется горячая любовь к австрийскому народу, отстаивающему свое право на мир и демократические условия жизни, звучит тревога за будущие судьбы родины.

Герой рассказа Отто Хорна «Круг имеет начало», давшего название всему сборнику, Герберт Вейзер, заключен в концлагерь за антифашистскую деятельность. Последние месяцы второй мировой войны. Под охраной гитлеровских надсмотрщиков Герберт и другие заключенные должны извлекать из-под развалин неразорвавшиеся бомбы в разрушенных кварталах Вены. Герберту и его друзьям удается бежать из лагеря навстречу наступающим войскам Советской Армии.

Аннелиза Фритц-Эйлау в своем талантливо написанном рассказе «Россвирт» создала запоминающийся образ деревенского трактирщика Россвирта, жестокого самодура, обирающего своих односельчан, глумящегося над женой и детьми.

Ганс Фридман в рассказе «Матушка Эстеррейхер» с большой теплотой и любовью нарисовал привлекательный образ старой австрийской женщины, которая отправляется через линию фронта, чтобы передать советским войскам план заминированного гитлеровцами здания фабрики.

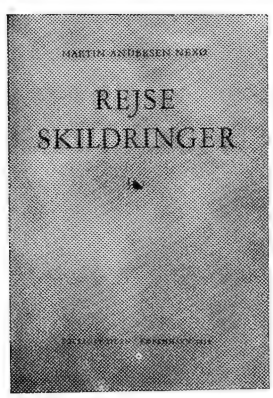
Безысходную нужду и лишения детей австрийских рабочих изображает писательница Сузанна Вантох в мастерски написанном рассказе «Детская новелла». В рассказах Фридль Хофбауэр «Тони», Франца Кайна «Лавина», Фреда Вандера «24 часа из жизни репортера» и Ральфа Ротмайера «Современная хрестоматийная история» запечатлены и тяжелые условия жизни простых людей Австрии и их надежды на мир, на лучшее, справедливое будущее.

В. Стеженский.

ТРЕХТОМНИК МАРТИНА АНДЕРСЕНА НЕКСЕ

Martin Andersen Nexø, Rejseskildringer, Det Røde Flag, Kultur og barbari, København, Forlaget Tiden, 1954

В Дании, в издательстве «Тиден», вышел трехтомник очерков, рассказов, статей и речей Мартина Андерсена Нексе. Этим изданием сделана первая попытка собрать воедино короткие произведения писателя, многие из которых не перепечатывались с того дня, как были опубликованы в газетах. Подготовка к изданию трехтомника началась еще при жизни Нексе. Он сам участвовал в розысках и отборе материалов. 24 мая 1954 года, за несколько дней до смерти, Нексе написал обращение к читателям. Это коротенькое письмо помещено на первой странице первого тома («Путевые очерки»). Эти строки — последнее, что написал Мартин Андерсен Нексе. В первый том включены рассказы Нексе и очерки путешествий и поездок писателя по многим странам — Германии, Англии, Испании, Италии, Африке, Скандинавии, Югославии, Чехословакии, Советскому Союзу. Второй том назван «Красный флаг» по одноименной статье, написанной в 1905 году, в которой Нексе приветствовал восстание на броненосце «Потемкин». Помещенные в этом томе статьи показывают Нексе — пламенного борца за дело трудящихся. Он откликался на все животрепещущие проблемы



своего времени, выступал со страстными статьями против фашизма и войны. Том кончается статьей Нексе в защиту супругов Розенберг. Взгляды Нексе на литературу изложены в третьем томе «Культура и варварство». Со страниц статей Нексе, помещенных в третьем томе, встает образ писателя-борца — принципиального, пламенного, непоколебимого. «Все свои силы вкладывал в борьбу Мартин Андерсен Нексе»,— пишет в предисловии к трехтомнику главный редактор газеты «Ланд ог фольк» Берге Хоуман.

На родине Мартина Андерсена Нексе нет до сих пор полного собрания его сочинений. Изданием трехтомника положено начало публикации его наследия.

М. Косов.

ИССЛЕДОВАНИЕ О ЕГИПЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

احمد رشدى صالح الادب الشعبى القاهرة ١٩٥٤

В Каире в 1954 году вышла книга известного египетского писателя-демократа Ахмада Рушди Салеха «Народное творчество». Ахмад Рушди Салех — выходец из простой крестьянской семьи; он с детства познал тяжелую жизнь египетского феллаха. С первых же шагов своей общественной и литературной деятельности, которая началась в годы второй мировой войны, он находится в первых рядах прогрессивной египетской интеллигенции. Из книг Салеха наиболее известны: «Кромер в Египте» и «Суэцкий канал», в которых он с присущим ему темпераментом публициста выступает в защиту прав трудящихся масс Египта, разоблачая происки империалистических держав и реакционных кругов национальной буржуазии, стремящихся задушить национально-освободительное движение народов арабских стран.

В книге «Народное творчество» Салех выступает как филолог-исследователь египетского фольклора. Он подробно разбирает вопросы развития языка и литературы современного Египта, связывая их с историческими сдвигами в жизни страны. Исследуя различные виды и формы фольклора, автор на большом фактическом материале показывает, как под влиянием коптской и мусульманской культур формировалось устное народное творчество, ставшее составной частью современной египетской литературы. В книге приведено большое количество образцов устного народного творчества, передающих обычаи и традиции египетского народа.

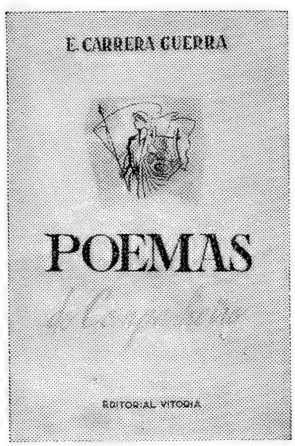
Книга Салеха, получившая первую премию на конкурсе Александрийского университета, является ценным вкладом в дело изучения истории и культуры Египта.

В. Атамали.

СТИХИ ЭМИЛИО КАРРЕРА ГЕРРА

Emilio Carrera Guerra, „Poemas do Companheiro", Rio de Janeiro, Vitoria, 1954

В 1954 году в Рио-де-Жанейро в издательстве «Витория» вышла книга стихов «Поэмы товарища» молодого талантливого поэта Эмилио Каррера Герра, уже известного в Бразилии по сборнику «Страстная песнь и другие поэмы», переводам и нескольким литературоведческим работам. Поэт рабочего класса своей родины, певец трудящихся, Э. Каррера Герра, призывает к активному отношению к жизни. О месте поэта в народной борьбе он говорит в стихах «Время любви или лира, стоящая в одном



ряду с оружием» и «Товарищ по пути».

Каждое слово — выстрел.
Я вкладываю в него свой самый
смертельный заряд —

провозглашает он в «Манифесте». Стихотворения Герра, описывают ли они тяжелую жизнь трудящихся Бразилии («Рабочее утро», «Священная семья», «Героини повседневной жизни»— о бразильских женщинах-труженицах), посвящены ли они павшим товарищам, или тем, кто томится в тюрьмах («Пленники», «Товарищам из «Трибуна популар», «Гражданский реквием Зелии Ма-

гальянс»), полны страстной веры в победу, полны оптимизма:

... Я говорю: Бразилия, Родина, Завтра,
Я не прибавлю ни слова, но ты все поймешь,
Потому что родина — в нашей крови, отравленной горечью,
Потому что мы должны сделать ее счастливой и чистой.

Стихотворение «Белоснежное послание» Герра посвятил Стокгольмскому воззванию. С гневом пишет он о преступлениях американского империализма («Преступление в Корее»), о судебной расправе над Розенбергами («Две звезды»). Каррера Герра призывает бразильский народ к борьбе за мир («Мир», «За мир»), который даст народу хлеб, работу и счастливую жизнь.

Пришло время любить, пришло время бороться
Со всем, что препятствует севу и жатве,
И отрывает жениха от невесты,
Мать от детей, и голодных от хлеба.
Бороться со всем, что мешает труду
Создавать из мечты земную реальность.

Во втором разделе сборника помещены: лирический цикл стихотворений, поэма под названием «Червонная масть» и «Кубинская рапсодия», посвященная Николасу Гильену и повествующая о красотах его родины и тяжелой жизни кубинского народа. В сборник вошло также несколько стихотворений в прозе.

В. Житков.

ЮБИЛЕЙНЫЙ СБОРНИК МАЙКЛА ГОЛДА

„The Mike Gold reader. From the writings of Michael Gold", With an Introduction by S. Sillen, N. Y., International Publishers, 1954

К шестидесятилетию Майкла Голда — славного ветерана революционной литературы Америки — издательство «Интернейшнл Паблишерс» выпустило сборник его избранных произведений. В предисловии С. Силлен пишет: «Целеустремленность пронизывает и освещает решительно все, написанное Голдом. Направление его творчества оставалось неизменным с того самого дня, когда он, двадцати лет от роду, примкнул в 1914 году к движению рабочего класса».

Содержание этой небольшой, но тщательно составленной книжки раскрывает разносторонний талант Майкла Голда — новеллиста, поэта, публициста, критика. Открывается она очерком «Голод в Америке», под которым стоит дата—1921 год; завершается статьей об американской литературе, написанной в 1953 году. В сборнике помещено несколько отрывков из широко известного романа М. Голда «Еврейская беднота». Это гневная, безжалостно-правдивая книга, полная теплоты и уважения к людям труда, не потерявшим в нескончаемой борьбе за существование ни человечности, ни мужества, ни горького юмора. М. Голд-памфлетист отлично владеет оружием иронии и сатиры. В сборник вошли его статьи и фельетоны, печатавшиеся в «Нью Мэссиз», «Либерейтор», «Дейли уоркер», «Нью рипаблик», «Мэссиз энд Мэйнстрим» (часть из них составила книгу «Измените мир!»). Темами для этих статей всегда служили самые острые вопросы политической и общественной жизни. М. Голд находит конкретные и своеобразные формы освещения таких явлений, как расовая дискриминация («Подобно ребенку Линдберга», 1934), экспансия США в Латинской Америке («Жизнь в американской колонии», 1940); в блестящем маленьком памфлете «Непатриотично обзаводиться младенцем» (1947) писатель от имени рядового американца бросает обвинение пропагандистам новой мировой войны.

Большой интерес представляет в наши дни книга М. Голда «Полые люди» (1941), часть которой опубликована в сборнике. В ней показаны политические и идейные истоки предательства тех американских писателей, которые некогда примыкали к прогрессивному лагерю, а затем изменили делу народа. Немалое место в сборнике занимают стихи М. Голда; под последними из них и циклом «Весна в Бронксе» стоит дата 1952 года — свидетельство того, что поэтический голос М. Голда не приглушило время.

Непобедима молодость духа писателя-борца — вот впечатление, которое выносишь, прочитав хорошо знакомые и памятные страницы произведений Майкла Голда, собранные в этой книге.

И. Левидова.

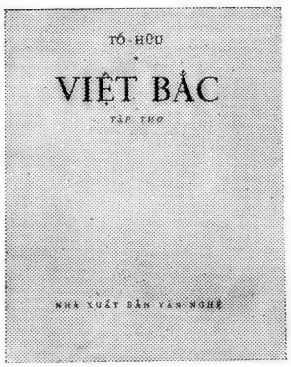
НОВЫЙ СБОРНИК ТО ХЫУ

Tô-Hữu Viêt Bac Van Nghê 1954

Крупным событием в литературной жизни Вьетнама явился выход в свет в конце 1954 года сборника стихов известного поэта страны То Хыу. Сборник называется «Вьет-Бак» по одноименной поэме, включенной в книгу. Вьет-Бак — это название старого революционного района северного Вьетнама, включающего около десяти провинций.

То Хыу активно участвовал в революционном движении, долгие годы находился в тюрьме. Литературная деятельность его началась более двадцати лет назад, первый сборник своих стихов То Хыу издал только в 1946 году. «Вьет-Бак», вышедший восемь лет спустя, — второй творческий отчет поэта.

В этот сборник включено двадцать четыре произведения разных лет, среди которых поэмы, стихи, переводы. В произведениях То Хыу отражается героическая борьба вьетнамского народа за свободу и независимость родной страны. Горячим патриотизмом, верой в правоту освободительной борьбы проникнуты поэмы «Вьет-Бак», «Мы идем вперед», стихотворение «Приветствую бойцов Дьен Бьен Фу» и другие. Поэт хорошо знает свой народ, его язык, обычаи, мысли. Ему чужды экзотика, вычурность стиля, отвлеченность. Как правило, стих То Хыу краток, динамичен, чрезвычайно красочен. Такие яркие стихотворения, как «Мать из Вьет-Бака», «Слон», «Возвращение», «Корейским детям», отмечены высоким талантом. Веря в прекрасное будущее Вьетнама, поэт призывает к объединению страны, славит свою мирную родину.



Из переводных стихов в сборник включены «Жди меня» и «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» К. Симонова, стихи Арагона, стихотворение Этель Розенберг «Если мы умрем» и две партизанские югославские песни.

Яркое дарование поэта-революционера находит большой отклик в сердцах вьетнамских читателей. Старый поэт Суан Зиеу в газете «Ван нге» («Искусство») писал: «Стихи То Хыу — это новые цветы во вьетнамской поэзии».

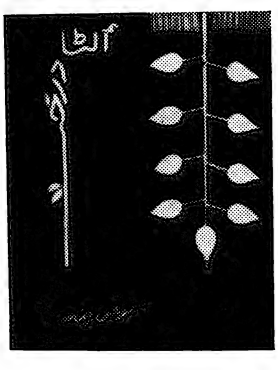
В. Карпов.

„ПЕРЕВЕРНУТОЕ ДЕРЕВО" КРИШАНА ЧАНДРА

کرشن چندر الٹا درخت بمبئی ۱۹۵۳

В 1954 году в Бомбее вышла из печати книга известного писателя Кришана Чандара «Перевернутое дерево». Это повесть, где сказочная фантастика переплетается с реальной действительностью. В литературе урду книга Чандара представляет собой яркое и необычное явление.

Герой книги, мальчик Юсуф, сын бедного сапожника, спускается по волшебному дереву в подземный мир. Юсуф—смелый и справедливый мальчик. В своих похождениях по подземному миру он встречается со многими людьми и всегда принимает сторону обиженных и угнетенных, помогает им бороться с притеснителями. Он спасает дочь



булочника, маленькую девочку, которую ее мучители заставляют плакать, потому что из глаз у нее вместо слез падают драгоценные камни; из города, где страшные машины съели всех людей, он уводит мальчика, который остался там совсем один; он освобождает из подземелья голоса людей, замученных падишахом за то, что при жизни они осмелились противиться ему; он помогает жителям волшебного города победить змея, который многие годы притеснял их; он разоблачает обманщиков на выборах; он доказывает великану, что все люди на земле равны независимо от того, какого цвета у них кожа, и т. д.

В книге есть все традиционные элементы детской сказки — великан, волшебник, шапка-невидимка, лампа Алладина, но наряду с этим в ней рассказывается о директорах киностудий,

превращенных в летучих мышей за то, что они в течение пятнадцати лет не сняли ни одной детской картины, о выборах в парламент волшебников, о машинах, исполняющих работу людей, которые остаются без места, и т. д. Пользуясь приемом аллегории, Чандар говорит о вопросах, волнующих современную Индию. Он показывает, что смелые и решительные люди, объединившись, способны победить силы зла и завоевать светлую и счастливую жизнь.

Эта своеобразная книга представляет интерес как для маленьких читателей, так и для взрослых.

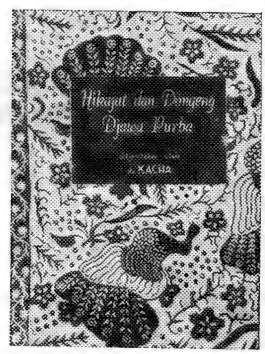
Вера Быкова

ПРЕДАНИЯ И СКАЗКИ НАРОДОВ ИНДОНЕЗИИ

Da Kacha, „Hikajat dan Dongeng Djawa Purba", Djakarta, Balai Pustaka, 1953

Индонезийский фольклор глубоко самобытен. Сказки, легенды и сказания, которые можно услышать на островах Индонезии, по большей части не имеют себе подобных в других частях света.

Очень многое делается в области изучения индонезийского фольклора после провозглашения независимости страны. Издаются и переиздаются сборники сказок на государственном — индонезийском — языке, а также на многих языках народов Индонезии. К числу таких книг принадлежит, например, сборник «Лутунг Касарунг» (сунданезский фольклор), недавно вышедший в Джакарте вторым изданием в обработке Р. Сутана Палиндиха. Следует упомянуть также «Старинные короткие рассказы», собранные Багиндо Салехом и изданные в прошлом году отдельной книжечкой, «Сказки Южного Целебеса», подготовленные к печати Раджабом, который перевел часть из них с языка тораджа на индонезийский. Интересна обработанная Амалом Хамзахом серия старинных сказок о двух мудрых попугаях, которые своими советами удерживают жену



раджи от неблагоразумных поступков. Очень занятны сказки о похождениях двух приятелей — обезьяны и черепахи. Но особое место среди сказок о животных занимают «Чрита канчиль янг чердик» — «Рассказы о хитроумном канчиле». (Собранные Н. Вирапустака, они недавно вышли в Джакарте седьмым изданием.) Канчиль, называемый также пеландуком, — это яванская карликовая лань, маленький изящный зверек, водящийся в джунглях Индонезии. О его уме, доброте, лукавстве, о его смешных приключениях и шаловливых проделках, о том, как ему удается перехитрить своих врагов и помочь животным, попавшим в беду, на острове Ява рассказывают много увлекательных и колоритных сказок.

Среди сборников, вышедших в последние годы, выделяется книга «Старинные яванские легенды и сказания», составленная индонезийским писателем да Каха и вышедшая вторым изданием. Этот сборник, включающий в себя десять наиболее популярных на Яве народных сказаний, дает яркое представление о яванском фольклоре. Некоторые из легенд причудливо переплетаются с историческими фактами (например, рассказ о принятии яванцами мусульманства или легенда о возникновении династии Маджапахит), другие целиком построены на сказочных сюжетах (как, например, поэтическое сказание о двух влюбленных, превращенных богами в кустики риса). Жадный, жестокий раджа, прекрасная принцесса, трудолюбивый бедняк с добрым сердцем, мудрый отшельник, отважные воины — вот традиционные персонажи этих подкупающих своей свежестью сказаний.

В. Островский.

АВСТРАЛИЯ

ДОСТОЙНАЯ ЦЕЛЬ

Австрало-Азиатское общество книги, организованное на кооперативных началах и насчитывающее в своих рядах сотни активных членов из числа простых людей страны, ставит своей целью издание и распространение по доступным ценам лучших книг писателей Австралии— борцов за демократию, национальную независимость и мир во всем мире. Сборником «Дороги, которыми мы идем» Общество начало выпуск ежегодной антологии рассказов австралийских писателей. Наряду с такими известными именами, как Катарина Сусанна Причард или Вэнс Палмер, в сборнике представлено также талантливое молодое поколение литературной Австралии.

Из книг, выпущенных Обществом в 1954 году, следует отметить историческую повесть Эрика Ламберта «Пять сверкающих звезд», посвященную восстанию 1854 года за независимость Австралии.

ТРЕЗВЫЙ ГОЛОС

Книги классика австралийской литературы Г. Лаусона стали в его родной стране едва ли не библиографической редкостью: буржуазные издательства предпочитают наводнять рынок американскими детективами. Неудивительно, что факт выхода книги рассказов Г. Лаусона на русском языке в Советском Союзе сразу привлек внимание австралийской печати. Газета «Трибюн» по этому поводу справедливо напоминает: «Если мы позволим американцам и их «комиксам» заполонить Австралию, то настанет день, когда нам придется изучить русский язык, чтобы прочесть нашего Генри Лаусона».

АЛБАНИЯ

БОЛЕЕ ДВУХ МИЛЛИОНОВ ЗА ГОД

В 1954 году албанское Государственное издательство выпустило 145 политических, художественных и научно-технических книг общим тиражом 2319 тысяч экземпляров.

В последние годы значительно увеличился книжный фонд Национальной библиотеки в Тиране. Если в 1938 году он насчитывал 12 тысяч томов, то в настоящее время он увеличился в пятнадцать раз. Только за прошлый год библиотечный фонд обогатился почти на 13 тысяч томов.

Отдел албановедения и балкановедения, насчитывающий 14 тысяч томов, является одним из самых богатых хранилищ мира.

„ОТЕЦ АЛБАНСКОГО ЯЗЫКА"

Трудящиеся Албании отметили 60-летие со дня смерти Константина Кристофориди — «отца албанского языка», как называли его современники. Отделение литературы и языка Института Наук Албании посвятило этой дате научную сессию. Самой крупной работой Кристофориди был словарь албанского языка, включающий 13 тысяч слов. Этому труду он отдал двадцать лет жизни.

АЛБАНСКОЙ КНИГЕ — 400 ЛЕТ

В этом году исполнилось 400 лет со дня выхода в свет первой книги на албанском языке. Это — требник, составленный католическим священником Дьоном Бузуку, изданный в 1555 году и являющийся ценным памятником истории албанской литературы и языка.

АНГЛИЯ

„КОМИКСЫ, УБИРАЙТЕСЬ ДОМОЙ!"

«Комиксы, убирайтесь домой!» — этот протестующий клич несется сейчас по всей Англии.

Размах и масштабы этой кампании таковы, что и радиовещательная корпорация Би-би-си на страницах журнала «Лиснер» назвала «комиксы» — «несчастными дарами американского экспорта».

Самые широкие круги общественности охвачены чувством протеста в связи с опасностью, угрожающей молодому поколению Англии, в среде которого распространяется этот «жанр» заокеанской садистской литературы. В рядах протестующих педагоги, профессора, священнослужители. Так, например, архиепископ Кентерберийский Фишер, посетивший во главе целой делегации министра внутренних дел, вручил ему петицию с требованием запретить «комиксы». Британский союз учителей высказался за издание закона, предусматривающего наказание для учеников, читающих «комиксы» в помещениях школ.

Бурные дебаты возникли также и в палате общин; английский парламент уделил «проблеме «комиксов» и тому подобной «литературе» немало времени. В ходе прений одним из выступавших депутатов было, между прочим, подчеркнуто, что в страну Шекспира и Байрона за один лишь 1953 год американские дельцы ввезли 16 миллионов экземпляров «комиксов».

Следует вместе с тем отметить, что, хотя одна из крупных английских фирм, печатавшая «комиксы» с американских матриц, и объявила о прекращении их издания, главные «отравители юных душ» — американские бизнесмены — не проявляют никакого желания последовать этому примеру и прекратить свой растлевающий экспорт.

НОВИНКИ КНИЖНОЙ РЕКЛАМЫ

В каждом номере английского литературного журнала «Лондон мэгэзин» обычно помещаются рекламные объявления о новых книгах. Этот отдел представляет интерес хотя бы потому, что освещает довольно своеобразные стороны литературного быта Англии. Вот, например, целую страницу заняла реклама брошюры «Как преуспеть в качестве писателя». Стоит лишь ее приобрести — и сразу откроются все тайны: «чего хотят издатели», «как писать ради заработка» и прочее. По соседству расположились рекламы «Теософской книжной лавки» и «Теософской читальни», прельщающих любопытных «большим выбором книг по теософии, оккультизму, мистическим таинствам, астрологии» и т. п.

Одно из издательств рекомендует вниманию читателей книжонку некоего Крофт-Кука, «представляющую собой рассказ об аресте автора и предании его суду за гомосексуализм... и содержащую очаровательную галерею мошенников».

Не менее оригинален, видимо, и «специальный» труд «Опасные духи», написанный британским «охотником на духов № 1» О'Доннелом, или же ученый трактат «Волшебство сегодня». Журнал рекомендует этот трактат как разоблачающий тайны колдовского культа.

Своеобразный набор книг, ничего не скажешь!

БОЛГАРИЯ

КНИГИ — БОЛГАРСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ

С каждым годом растет количество книг, издаваемых в Болгарии.

В этом году издательство «Болгарский писатель» выпускает несколько томов двадцатитомного собрания сочинений классика болгарской литературы Ивана Вазова, избранных произведений Любена Каравелова, двухтомник Пенчо Славейкова, многотиражный сборник стихотворений Христо Ботева. По случаю тридцатилетней годовщины со дня гибели поэта-революционера Гео Милева будет издан сборник его стихов.

В числе произведений современных писателей выходят пятый и шестой тома собрания сочинений Людмила Стоянова (в этих томах собраны его пьесы и статьи), «Избранное» поэта Ламара, К. Зидарова, сборники юмористических рассказов Б. Априлова и Х. Бенадова. Романы «На жизнь и смерть» Д. Ангелова, «Железный светильник» Д. Талева выходят в 1955 году вторым изданием. Издательство «Народная культура» выпускает «Избранные произведения» старейшей и популярнейшей болгарской поэтессы Елизаветы Багряна, второй том романа «Простые люди» Георгия Караславова, «Сатиру и басни» Христо Радевского. Популярный роман «Табак» Д. Димова выходит третьим изданием.

Произведения русской и мировой классической литературы занимают большое место в планах издательств «Народная культура» и «Народная молодежь». В числе книг советских писателей и писателей стран иародной демократии болгарский читатель получит в текущем году: «Открытую книгу» В. Каверина, «Амур-батюшка» Н. Задорнова, произведения польских писателей — К. Брандыса «Граждане», Т. Конвицкого «Власть», «Проторенный путь» словацкого писателя Франи Краля и «Шахты» словацкого писателя Иожефа Хорека.

35 НОВЫХ ТЕАТРОВ

Писатель Георгий Караславов в речи на сессии Народного Собрания Болгарии, глубоко и всесторонне характеризуя развитие культурного строительства в стране, в частности, отметил, что в 1943—1944 годах в Болгарии было 11 театров, в 1955 году — 46 театров.

Говоря о культурном росте читателей, Г. Караславов привел показательные цифры. Прежде тираж литературного журнала в Болгарии не превышал 700—800 экземпляров, литературные газеты выходили в 2—3 тысячах экземпляров. Теперь журнал «Септември», объем которого в три раза превышает объем прежних журналов такого типа, выходит тиражом в 8 тысяч экземпляров, а еженедельная газета «Литературен фронт» в 60 тысяч.

БРАЗИЛИЯ

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ „ВИТОРИЯ"

Издательство «Витория» начало под руководством Жоржи Амаду издание серии «Книги для народа». В эту серию войдут подлинно прогрессивные реалистические произведения, выпускаемые по доступным ценам и относительно большими тиражами. Речь идет не только о выдающихся образцах национальной бразильской литературы, но также и о лучших книгах современных передовых писателей всего мира.

В серии «Книги для народа» вышло произведение молодой писательницы Алины Паим «Близится

Награжденные премией Кошута мастера народного искусства Капали Антал старший и его сын Капали Антал младший беседуют с лауреатом премии имени Кошута скульптором Жигмондом Кишфалуди-Штроблем (венгерский еженедельник „Мювельт неп").

час». Издана также широко известная книга основателя Коммунистической партии Гаити писателя Жака Румэна «Владельцы росы» и книга португальского писателя Феррейра де Кастро «Шерсть и снег», изображающая тяжелую жизнь трудящихся Португалии.

Первым советским произведением этой серии была книга Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке». Изданы также «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Чапаев» Д. Фурманова, «Жатва» Г. Николаевой, «Буря» И. Эренбурга и «Алитет уходит в горы» Т. Семушкина.

ВЕНГРИЯ

ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ИМЕНИ КОШУТА 1955 года

В день, когда венгерский народ отмечал 107-ю годовщину революции 1848 года, в торжественной обстановке были вручены премии имени Кошута за выдающиеся работы в области науки и техники, искусства и литературы.

Премией первой степени отмечена деятельность представителя старшего поколения венгерских писателей Дьердя Бёлёни. За многолетнюю деятельность в области литературоведения и эстетики награжден Дьердь Лукач. Писателю Бела Иллешу присуждена премия за роман «Обретение родины».

Активный участник пролетарской революции 1919 года в Венгрии, Б. Иллеш в годы диктатуры Хорти был вынужден покинуть Венгрию. Двадцать с лишним лет пробыл писатель в Советском Союзе и вернулся на родину в рядах освободителей.

К своему шестидесятилетию, отмечавшемуся в текущем году литературной общественностью Венгрии, Б. Иллеш закончил новый роман «Обретение родины». Эта трехтомная эпопея о борьбе за освобождение Венгрии, об обретении родины людьми из народа, одетыми в солдатскую форму, была высоко оценена венгерскими читателями и критикой.

Премии имени Кошута удостоен также сборник рассказов Имре Шаркади «Воробьиное поле», в котором собраны произведения писателя, написанные им за семь лет.

ПАМЯТИ ДЬЕРДЯ ГОЛЬДМАНА

Венгерская общественность отметила десятилетие со дня гибели в концентрационном лагере Дахау выдающегося венгерского скульптора Дьердя Гольдмана. В Будапеште была открыта выставка, на которой экспонировались все сохранившиеся произведения талантливого скульптора.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

ПЕРВЫЕ ВЬЕТНАМСКИЕ ФИЛЬМЫ

На экранах кинотеатров ДРВ с успехом идут первые вьетнамские фильмы: «Сражающийся Вьетнам», «Битва под Дьен Бьен Фу», «Победа на Северо-Западе», «Строительство железной дороги Ханой — Мук — Намкуан» и другие.

Молодая национальная кинематография, еще испытывающая большие материально-технические трудности, намерена все же приступить к съемкам полнометражных фильмов.

В стране растет сеть кинотеатров и передвижек. Только в столице республики Ханое имеется 16 кинотеатров и клубов. В них наряду с вьетнамскими фильмами с большим успехом демонстрируются советские и китайские фильмы, а также фильмы стран народной демократии.

УСПЕХИ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В Ханое была проведена конференция, посвященная ликвидации неграмотности. В своем докладе министр народного образования Нгуен Ван Хюен отметил крупные успехи, достигнутые в области народного просвещения. Так, к концу прошлого года количество учащихся в стране превышало 730 тысяч. Кроме того, 10 тысяч учащихся переехало из Южного Вьетнама на север, в ДРВ. К началу нового учебного года (учебный год начинается первого февраля) республиканские издательства выпустили свыше 350 тысяч экземпляров различной учебной литературы.

ТРИ ВЫСТАВКИ В ХАНОЕ

После освобождения Ханоя там были открыты три выставки: первая—«Приветствуем освобожденную столицу» — была организована ханойскими художниками и скульпторами, вторая — всевьетнамская художественная выставка 1954 года и, наконец, выставка, посвященная десятилетию Освободительной армии. Самой крупной и наиболее значительной была всевьетнамская художественная выставка, впервые проводившаяся в мирных условиях. Отбором произведений руководил Оргкомитет, возглавляемый крупными художниками Чан Ван Каном и Нгуен Ван Ти. Было отобрано 548 произведений более чем полутораста художников.

Выставка носила поистине всевьетнамский характер: на ней были представлены художники Северного и Южного Вьетнама. Участие в выставке приняли и старейшие (Нам Шон) и самые молодые художники Вьетнама (тринадцатилетняя девушка Тюет Тинь). За короткий срок выставку посетило сто тысяч человек.

ГЕРМАНИЯ

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

ПИСЬМО ТОМАСА МАННА О СОЗДАНИИ ФИЛЬМА „БУДДЕНБРОКИ"

Проживающий ныне в Швейцарии Томас Манн в конце прошлого года обратился с предложением к киностудии ДЕФА и к киностудиям Западной Германии о создании фильма по его роману «Будденброки». Писатель поставил условием, чтобы работы по съемке этого фильма велись совместно киноработниками ГДР и Западной Германии и явились бы еще одним подтверждением единства немецкой культуры.

Однако определенные круги всячески пытаются помешать этому начинанию. Один из влиятельных чиновников Тедик потребовал недавно, чтобы западногерманские кинофирмы отказались от сотрудничества с ДЕФА.

В своем письме на имя руководителя киностудии ДЕФА Ганса Роденберга Томас Манн пишет: «Я тщетно спрашиваю себя, что же, собственно, по логике и здравому смыслу могло бы помешать выполнению этого плана? В связи с многочисленными, иногда противоречивыми сообщениями печати, которые до меня доходят, в связи с тем фактом, что подготовительные работы по созданию фильма «Будденброки» натолкнулись, повидимому, на определенные трудности, я хотел бы сообщить вам и студии ДЕФА, что моя точка зрения в этом вопросе осталась неизменной. Я все еще хочу, чтобы работа над экранизацией этой книги велась совместно западно- и восточногерманскими киностудиями...»

ПРЕМИЯ ИМЕНИ ЛЕССИНГА

Состоялось присуждение премий имени Лессинга за выдающиеся работы в области критики. Первый лауреат этой премии Герберт Йеринг, крупный искусствовед, автор исследований по истории немецкого театра.

ВДОХНОВЛЯЮЩАЯ КНИГА

Арнольд Цвейг, автор широко известных романов, откликнулся статьей на новое немецкое издание книги Анри Барбюса «Огонь».

«Пусть читателей-немцев, которые вместе с нами борются за искоренение угрозы войны,— пишет А. Цвейг на страницах газеты «Теглихе рундшау»,— новый перевод романа Барбюса укрепит в твердом убеждении: силы мира победят поджигателей войны. Но это удастся только в том случае, если мы своевременно распознаем опасность, если мы заклеймим... воротил нового и опаснейшего империализма — хозяев США...»

НОВАЯ ОПЕРА АЛАНА БУША

В Веймаре состоится премьера новой оперы английского композитора Алана Буша «Люди из Блэкмура», посвященной жизни и борьбе английских горняков. Примечательно, что пер-

вая опера Буша «Уот Тайлер» также была впервые поставлена в ГДР, на сцене лейпцигского оперного театра, а затем с большим успехом шла и в других городах страны.

ЗАПАДНАЯ ГЕРМАНИЯ

НА ПУТЯХ К ЕДИНСТВУ

В Мюнхене начал выходить новый ежемесячный журнал «Югендлитература» («Юношеская литература»). Журнал намерен, как сообщает «Нейес Дейчланд», публиковать художественные произведения, статьи и очерки авторов из обеих частей Германии. Главный редактор журнала — гамбургский учитель Фриц Вестфаль.

„НЕМЦЫ — ЗА ОДИН СТОЛ"

В шести городах Западной Германии — Гамбурге, Ганновере, Штутгарте, Висбадене и других — состоялись «встречи за круглым столом» представителей интеллигенции Германской Демократической Республики и Западной Германии. Свободная дискуссия на такие темы, как «Искусство и жизнь», привлекла большое число участников. Ход ее подтвердил своевременность и обоснованность предложений, сделанных Министерством культуры ГДР правительству Западной Германии. Как известно, эти предложения, способствующие сохранению единства немецкой культуры, предусматривали: поощрение взаимного участия в художественных выставках, совместную разработку проекта изменения немецкой орфографии, установление единых университетских дипломов и т. д.

ДАНИЯ

СЛОВАРЬ ДАТСКОГО ЯЗЫКА

Выдающимся событием культурной жизни Дании является выход в свет последнего тома «Словаря датского языка». Весь словарь состоит из двадцати семи томов, которые выходили в издательстве «Гюльдендаль» на протяжении тридцати шести лет.

ВЫСТАВКА РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА

Большим успехом у датчан пользовалась открывшаяся в Копенгагене выставка румынского народного искусства, организованная Обществом датско-румынской дружбы и Румынским институтом культурной связи с заграницей.

Интерес широких кругов датской общественности к выставке велик. Общество датско-румынской дружбы объявило конкурс на лучшее школьное сочинение: «Мои впечатления от выставки румынского искусства». Премия победителей конкурса—каникулярная поездка в Румынию.

ФИЛЬМ ОБ АНДЕРСЕНЕ

В связи со 150-летием со дня рождения великого датского сказочника Г. Х. Андерсена датское кинообщество «Данск культурфильм» выпустило документальный фильм Йоргена Рооса о жизни Андерсена.

ЕГИПЕТ

ГОЛЛИВУДСКИЕ ПОСОБНИКИ КОЛОНИЗАТОРОВ

В Египте запрещена демонстрация американского фильма «Саадийя», так как он, по сообщениям арабской печати, «оскорбляет национальное достоинство арабов», клевещет на народ Марокко, его обычаи и религию. Вместе с тем фильм пропагандирует сохранение империалистического господства в стране. Секретариат Арабской лиги призвал снять с экрана эту киностряпню, изготовленную по заказу колонизаторов.

ИНДИЯ

ВСТРЕЧА ПОЭТОВ В КАНПУРЕ

В одном из крупнейших промышленных центров на севере Индии Канпуре была созвана конференция поэтов, пишущих на языке хинди. Около шести тысяч рабочих, служащих, крестьян окрестных сел, представителей интеллигенции собрались послушать любимых поэтов. Первая часть конференции прошла под председательством известного критика и писателя, члена парламента Банарси Даса Чатурведи; вторая — под председательством одного из старейших поэтов Индии Дехати.

Перед началом конференции председательствующий обратился к присутствующим с призывом организовать сбор средств в фонд прогрессивного журнала «Найя патх» («Новый путь»).

Выступления начались песней поэта Шайлендера «Родина», исполненной маратхским поэтом Амар Шекхом.

Поочередно перед собравшимися выступали поэты, певцы, артисты. Известный народный поэт Нираз прочел свои произведения, в том числе стихи, призывающие к запрещению атомного оружия.

Участники конференции приняли решение созвать общую конференцию поэтов, писателей, драматургов, критиков, пишущих на языке хинди, с тем, чтобы способствовать сближению деятелей культуры с народом, объединению всех прогрессивных сил в индийской литературе.

КОНФЕРЕНЦИЯ ДЕЯТЕЛЕЙ ИНДИЙСКОГО КИНО

В городе Дели состоялась конференция деятелей кино, в которой приняли участие виднейшие индийские кинорежиссеры, постановщики, актеры, сценаристы, художники, поэты, музыканты. Участников конференции

приветствовал премьер-министр Индии Джавахарлал Неру. Они были приняты президентом Индии д-ром Раджендра Прасад.

Завоевавшие всеобщее признание советского зрителя известный кинорежиссер и артист Радж Капур, актриса Наргис, композитор Анил Бисвас, сценарист Х. А. Аббас и другие призывали деятелей искусства «порвать с последствиями колониального господства в области культуры», рассказывали о том важном вкладе, какой внесен индийским киноискусством в пропаганду единого национального языка.

Выступавшие указывали на трудности, подстерегающие тех режиссеров и постановщиков, которые стремятся создавать прогрессивные реалистические кинофильмы. В течение многих лет индийской публике прививали вкус лишь к так называемым «развлекательным» фильмам; вот почему режиссеры, ставящие социальнополезные, но не имеющие финансового успеха картины... постоянно рискуют обанкротиться.

Другим серьезным препятствием, мешающим дальнейшему развитию индийского кино, по мнению одного из участников конференции Р. М. Шешадри, является неограниченная конкуренция иностранных компаний. Указав на то, что, по имеющимся сведениям, прокат фильма «Самсон и Далила» дал одной из американских фирм возможность выкачать из Индии 2,8 миллиона рупий, Шешадри призвал ограничить импорт иностранных кинокартин в Индию и вывоз за границу валюты, полученной от их проката.

Конференция, несомненно, сыграет положительную роль в дальнейшем развитии национального индийского киноискусства.

ПРАВДА ГЛАЗА КОЛЕТ...

Проамериканские круги в Индии изо всех сил стремятся помешать индийскому народу узнать правду о стране Советов. Побуждаемый, видимо, этими кругами, журнал «Фильмфэа» поместил наглую статью, в которой пытался принизить авторитет и мастерство одного из талантливых индийских артистов и кинорежиссеров Радж Капура.

В этой статье нет, разумеется, ни одного слова о тех истинных причинах, которые вызвали вообще ее появление. Но причины эти не являются секретом. О них говорит с полной ясностью индийский еженедельник «Блитц». И состоят они в том, что Радж Капур не постеснялся напомнить: в США в момент пребывания там индийских кинодеятелей «ни один индийский фильм не был пущен в общий прокат»; в Советском Союзе при таких же обстоятельствах было выпущено «не менее 800 копий каждого из пяти индийских фильмов».

В этом заявлении не было ничего, кроме правдивой констатации фактов. Но именно правда и вывела из себя клеветников из журнала «Фильмфэа» и тех, кто стоит у них за спиной.

Не прошло, однако, и двух недель после появления статьи в «Фильмфэа», а в «инцидент» вмешался индийский зритель: подавляющим большинством голосов в результате массового опроса он признал Радж Капура постановщиком-режиссером лучшего фильма этого года.

„КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ" НА ЯЗЫКЕ ХИНДИ

Произведения советских писателей пользуются большой популярностью в Индии. Недавно делийское издательство «Пиплз Паблишинг Хауз» выпустило в свет книгу Н. Островского «Как закалялась сталь» на языке хинди. Роман перевел Амрит Райя — сын крупнейшего индийского писателя Прем Чанда.

Орган индийской ассоциации прогрессивных писателей журнал «Найя патх» опубликовал в февральском номере большую статью, озаглавленную «Гордость социалистического реализма» и посвященную изданию романа «Как закалялась сталь». В статье говорится, что роман поможет индийскому читателю лучше узнать, как боролась за свое счастье молодежь страны Советов в годы революции. Это произведение, как подчеркивает журнал, поможет индийской молодежи лучше осознать собственные задачи в борьбе за свое счастье.

ИРАН

БОЙКОТ АМЕРИКАНСКИХ КИНОКАРТИН

В послевоенные годы США наводнили Иран продукцией голливудских компаний. Из каждых пяти картин, демонстрируемых на экранах страны, примерно, четыре американские.

Последствия не замедлили сказаться. Даже по данным властей, большинство зарегистрированных в Тегеране случаев детской преступности вызвано влиянием гангстерских фильмов, ввезенных из США.

Иранская прогрессивная печать не раз отмечала, что население Тегерана и других городов бойкотировало американские фильмы. Население Тегерана добилось снятия с экранов американского милитаристского фильма «Стальной шлем».

ИТАЛИЯ

КРИТИКИ ОБСУЖДАЮТ РОМАН ПРАТОЛИНИ

Недавно в Риме происходило обсуждение последней книги Васко Пратолини «Метелло». Книга, названная так по имени героя романа, представляет собой первую часть задуманной автором трилогии, посвященной итальянскому рабочему классу и его истории. Человеческие судьбы показаны в романе в неразрывной связи с исторической и социальной обстановкой.

В дискуссии, посвященной роману Пратолини, приняли участие видные итальянские критики различных направлений и взглядов. Леоне

Пиччони, сотрудник христианско-демократической газеты «Пополо», критиковал произведение Пратолини, заявив, что художник не должен затрагивать исторические и социальные проблемы. Подобную же точку зрения отстаивали в своих выступлениях Карло Бо и Спаньолетти.

Карло Салинари, редактор прогрессивного журнала «Иль Контемпоранео», дал суровую отповедь этим ораторам, требующим отрыва литературы от жизни. Салинари дал очень высокую оценку художественным достоинствам романа. О творческих связях между книгой Пратолини и новым реалистическим итальянским кино говорил Луиджи Кьярини. Пристальное внимание к человеку, к его жизни, к окружающему его обществу роднит это произведение с лучшими итальянскими фильмами.

ПЕРВЫЙ ЦВЕТНОЙ ФИЛЬМ ДЕ САНТИСА

Итальянский кинорежиссер де Сантис, хорошо знакомый советскому зрителю по картинам «Нет мира под оливами» и «Рим в 11 часов», создал новый фильм «Дни любви», рисующий жизнь простых людей Италии в трудной борьбе за существование.

Фильм «Дни любви» — первый цветной фильм де Сантиса. Сообщая об успехе фильма, газета «Унита» подчеркивает, что этот успех вновь подчеркивает всю жизненность итальянского реалистического киноискусства.

КАНАДА

„КАНАДСКАЯ КУЛЬТУРА — ПРОТИВ АМЕРИКАНСКОЙ УГРОЗЫ"

Под таким лозунгом прошла трехдневная общенациональная конференция, созванная в середине апреля Комитетом по делам культуры Рабочей прогрессивной партии Канады.

Комитет под руководством Чарлза Симса и Виктора Хопвуда выпустил специальное обращение, в котором подчеркнул, что целью конференции является защита национальной культуры. «По всей нашей стране,— говорится в обращении,— деятели канадской культуры сопротивляются губительному влиянию янки на Канаду. Народ решительно поддерживает художников, писателей и певцов, отстаивающих наше культурное наследие...»

КОРОТКО И ЯСНО

— Представляют ли русские приключенческие рассказы психологическую угрозу для Америки?

— Да, потому что герои этих рассказов не шпионы, не сыщики, не ковбои и не киногангстеры, а инженеры и ученые. Русские журналы под крупными заголовками рассказывают о людях науки, и каждый ребенок мечтает стать таким же.

(Вопрос был поставлен в одном из фельетонов газеты «Торонто телеграм». Саркастический ответ был дан ученым Эриком Эшби.)

КИТАЙ

СОБРАНИЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ В ПЕКИНЕ

В Пекине состоялось собрание переводчиков иностранной литературы, в котором приняли участие свыше 100 человек. С докладом о задачах в области издания переводной литературы выступил председатель Союза китайских писателей Мао Дунь. «Переводная литература,— сказал Мао Дунь,— будет служить нам действенным средством ознакомления китайского народа с сокровищами мировой культуры». Совещание обсудило планы перевода и издания более 700 произведений мировой классической литературы.

В ПЕКИНСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ

В книгохранилищах Пекинской библиотеки находится свыше 166 тысяч томов редких книг и более 13 тысяч экземпляров старинных изданий. Среди особо ценных изданий — сборники гравюр на дереве, относящиеся к эпохе Сунской династии, стихов Юаньской, Минской, Цинской династий, рукописные книги по вопросам литературы, философии, политики, экономики, истории, искусству.

Непрерывно возрастает число читателей.

Пекинская библиотека производит регулярный книгообмен с Государственной библиотекой имени В. И. Ленина, Фундаментальной библиотекой общественных наук Академии наук СССР и другими библиотеками. Пекинская библиотека получила из Советского Союза свыше 24 тысяч экземпляров советских изданий. Получаемая литература в свою очередь рассылается более чем 200 библиотекам-абонентам. Увеличивается число книг, отправляемых в Советский Союз.

ПЕРВЫЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН В ТИБЕТЕ

В городе Лхассе (главный город Тибета) открылся первый в Тибете книжный магазин. В нем имеются книги на тибетском языке, посвященные разным отраслям знания, и более 20 различных газет и журналов.

ЮБИЛЕЙ МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА И ЧЖОУ СИНЬ-ФАНА

В Пекине состоялось юбилейное чествование двух выдающихся артистов пекинской оперы Мэй Лань-фана и Чжоу Синь-фана, организованное министерством культуры КНР, театральной и литературной общественностью по случаю пятидесятилетия их сценической деятельности.

На протяжении своей полувековой жизни в искус-

стве оба артиста создали ряд замечательных образов. Они выступают не только в крупных городах, но и в самых отдаленных пунктах Китая, играют для воинов Народно-освободительной армии. Мэй Лань-фан и Чжоу Синь-фан — депутаты Всекитайского собрания народных представителей.

В Китае по случаю юбилея этих двух талантливейших представителей китайского классического театра выпущены сборники лучших пьес, в которых играли Мэй Лань-фан и Чжоу Синь-фан.

КИТАЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ ОБСУЖДАЮТ ПРОЕКТ РЕФОРМЫ ПИСЬМЕННОСТИ

В Союзе китайских писателей состоялось обсуждение «Проекта упрощения китайской письменности». Участвовавшие в обсуждении писатели единодушно поддержали идею упрощения китайской письменности и внесли ряд предложений. Обсуждение проходило под председательством Лао Шэ, в прениях выступали Ай У, Ай Цин, Чжао Шу-ли, Чжоу Ли-бо, Не Гань-ну, Кан Чжо, Ли Цзи и другие писатели.

МОЛОДЕЖЬ ПРОБУЕТ СИЛЫ

В театре китайской молодежи с марта 1954 года устраиваются концерты-показы новых актерских работ, называемые «Семья артистов». Один из очередных концертов-показов был посвящен отрывкам из «Дяди Вани» А. П. Чехова, «Грозы» Цао Юя и других пьес.

ЗА ТРИДЦАТЬ ЛЕТ

Издательство «Молодежь Китая» выпускает сборник избранных стихотворений китайских поэтов за тридцать лет (1919—1949). В нем будет помещено свыше ста стихотворений, принадлежащих тридцати трем поэтам. Сборник выходит под редакцией известного поэта Цзан Кэ-цзя.

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ПАК ДИ ВОНА

Общественность Корейской Народно-Демократической Республики в конце текущего года отмечает 150-летие со дня смерти выдающегося корейского писателя XVIII века Пак Ди Вона (1737—1805). Пак Ди Вон (литературный псевдоним Пак Ен Ам) оставил богатое литературное наследие.

Союз корейских писателей подготовил и выпустил весной этого года однотомник избранных произведений Пак Ди Вона.

НА СЦЕНАХ ПХЕНЬЯНА

«Сказание о Чун Хян» — одно из наиболее популярных произведений классического литературного наследия Кореи. Образ преданной и самоотверженной в любви девушки Чун Хян, героически боровшейся за свое счастье, был всегда близок корейскому народу. После освобождения страны «Сказание о Чун Хян» вошло в репертуар и драматических, и оперных театров. В 1952 году коллектив Государственного художественного театра Кореи попытался осуществить постановку «Сказания о Чун Хян» в жанре классической оперы чангык. Но условия военного времени не позволяли создать полноценный спектакль. Недоставало артистических сил, технических средств. Новая постановка «Сказания о Чун Хян», творчески продолжающая славные традиции национального классического наследия, была тепло принята корейскими зрителями.

* * *

Государственная балетная студия создала в минувшем театральном сезоне яркую и интересную постановку «Сказание о крепости Садосен». В качестве основы для создания либретто автор и постановщик — заслуженная артистка КНДР Цой Сын Хи, исполнительница главной роли девушки Ким И — использовала историческое событие: героическую оборону древней крепости Садосен от набегов японских пиратов. Вместе с народными ополченцам Ким И и смелый крестьянский юноша Сун Ди мужественно защищают крепость и побеждают врага.

Балет «Сказание о крепости Садосен» — большое событие в истории национального хореографического искусства КНДР.

МОНГОЛИЯ

НА РОДНОМ ЯЗЫКЕ

В переводе на монгольский язык выходят произведения русских и западноевропейских классиков, а также современных писателей Советского Союза и стран народной демократии.

Молодой поэт Ч. Чимид впервые перевел на монгольский язык «Евгения Онегина» и «Отелло». Монгольский читатель получил возможность ознакомиться на родном языке с первой частью «Войны и мира» и рассказами Льва Толстого. Изданы в переводе роман М. Горького «Мать», а также «Товарищи по оружию» К. Симонова, «Весна на Одере» Э. Казакевича, «Свет над землей» С. Бабаевского.

Впервые на монгольском языке вышли роман китайского писателя Чжоу Ли-бо «Ураган» и отдельные произведения польских, чешских, немецких, венгерских и болгарских писателей.

НОРВЕГИЯ

ВЫСТАВКА КНИГ

Издательство «Ню даг» организовало выставку книг прогрессивных писателей. На открытии выступил Ивар Дигернес с обзором современной литературы. В заключение был показан норвежский фильм «Наши книги» и советский фильм о Государственной библиотеке им. В. И. Ленина.

СКАЗКА АНДЕРСЕНА НА СЦЕНЕ

Норвежский «Фольк-театр» показал на своей сцене сказку Андерсена «Снежная королева». Инсценировка сказки принадлежит норвежской поэтессе Ингер Хагеруп.

ПАКИСТАН

ФЕСТИВАЛЬ ПОЭТОВ В ЛАХОРЕ

Впервые после образования Пакистана в Лахоре состоялась «мушаэра» — соревнование поэтов, организованное по инициативе прогрессивной ассоциации писателей Пенджаба. В нем приняли участие поэты мусульмане, индусы и сикхи из восточного и западного Пенджаба.

«Мушаэра» вызвала живейший интерес у населения. В течение четырех часов присутствующие слушали поэтов, читавших стихи, посвященные дружбе и сотрудничеству народов Пакистана и Индии.

ПОЛЬША

„ГОД МИЦКЕВИЧА"

В текущем году исполняется столетие со дня смерти великого польского поэта-революционера Адама Мицкевича. По решению Государственного Совета и Совета Министров Польской Народной Республики 1955 год объявлен «Годом Мицкевича».

В ноябре состоится пленарное заседание Главного правления Союза польских писателей с участием писательских делегаций ряда стран. Театры Варшавы, Вроцлава и Кракова поставят драматическую поэму «Дзяды».

В Кракове будет восстановлен памятник, вывезенный гитлеровцами во время войны и возвращенный на родину в 1948 году. В Варшаве откроется музей Мицкевича. Состоится всепольский конкурс чтецов на лучшее исполнение стихотворений Мицкевича.

Весной 1956 года соберется сессия польской Академии наук для рассмотрения научных работ, посвященных жизни и творчеству великого поэта.

ПЬЕСА О МОЛОДОМ МИЦКЕВИЧЕ

В одном из номеров журнала «Твурчость» опубликована пьеса молодого драматурга Александра Малишевского «Баллады и романсы».

Пьеса знакомит нас с молодым Мицкевичем, автором томика лирических стихов «Баллады и романсы», второй и четвертой части поэмы «Дзяды» — произведений, навеянных юношеской любовью к Марыле Верещакувне, и «Оды к молодости», страстного призыва к единству польской молодежи. В пьесе дан обаятельный образ молодого поэта, мужающего борца-патриота.

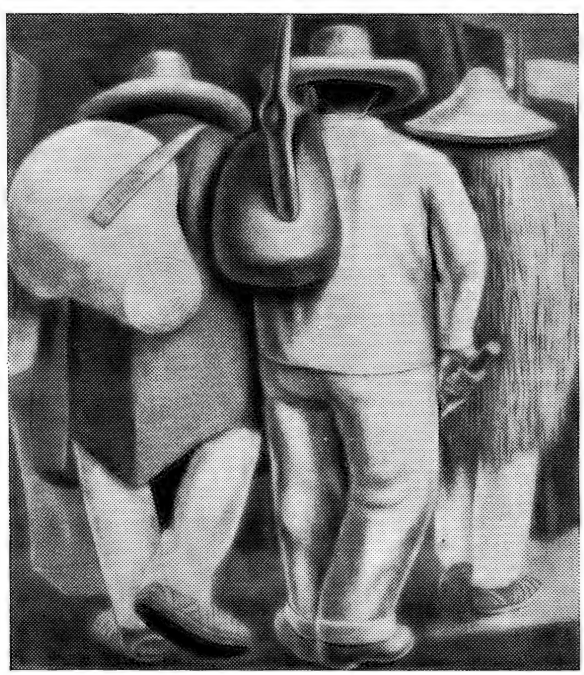
Пьеса Малишевского принята к постановке Камерным театром в Варшаве.

ВЫСТАВКА МЕКСИКАНСКОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ

Большое внимание польской общественности привлекла организованная в Варшаве и Кракове выставка современной мексиканской живописи. Отличительной особенностью мексиканского изобразительного искусства является широкое распространение стенной живописи. На выставке в Польше стенная живопись была представлена фотоснимками и цветными репродукциями. Выставка показала, что мексиканские художники в совершенстве владеют граверным искусством и искусством литографии.

Неоднократно повторяющийся в картинах легендарный образ народного героя Сапаты символизирует борьбу мексиканского народа за свое освобождение от гнета империализма.

Художники Мексики принимают в этой борьбе активное участие. Цели и задачи их искусства красноречиво выразил художник Игнасио Маркес Родилес: «Мы хотим искусства, которое учит, искусства реалистического по форме, которое будет не только защищать и отстаи-



Картина мексиканского художника Хосе Чавез Морадо „В каменоломню" (польский еженедельник „Пшеглонд культуральны").

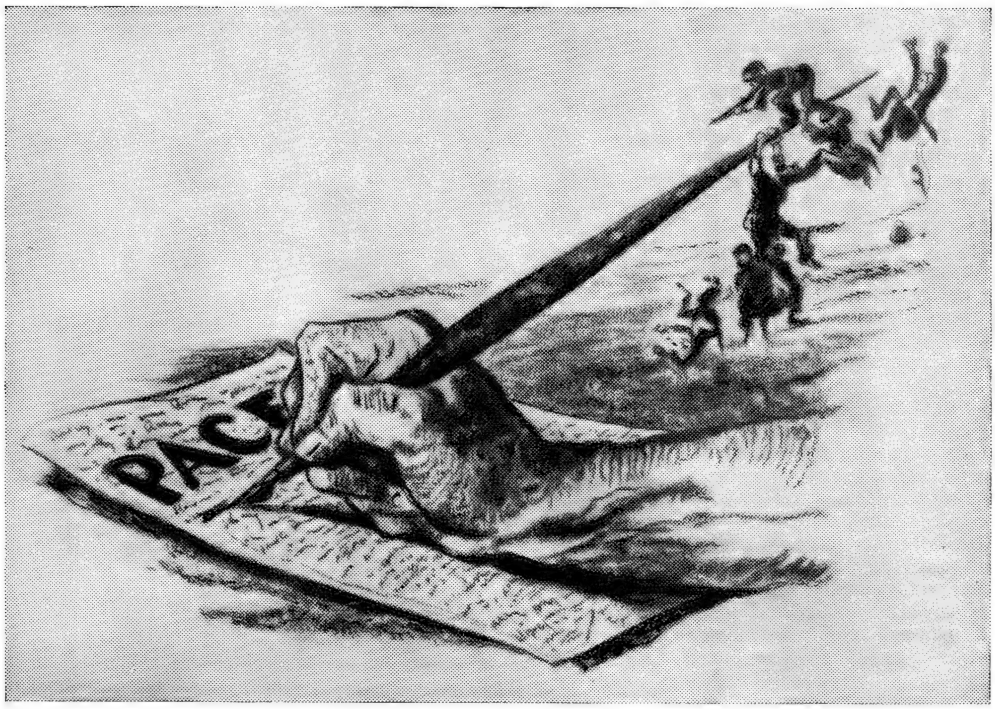


Рисунок художника Перахима, посвященный защите мира. (Румынский еженедельник „Газета литерарэ".)

вать все сокровища национальной культуры, но и пойдет дальше, следуя ее традициям».

МУЗЕЙ ШОПЕНА

В восстановленном здании бывшего дворца Острогских в Варшаве открылся музей Шопена. Здесь собрано свыше 70 экспонатов — рукописи, письма, различные предметы, связанные с памятью о великом композиторе. В музее имеются автографы некоторых произведений Шопена, его теплые, полные юмора письма к друзьям и знакомым, к родителям, оригинальные портреты Шопена. В одном из залов видное место занимает опись 20 предметов, связанных с жизнью и творчеством Шопена, вывезенных во время войны и незаконно удерживаемых в Канаде наряду с другими ценными историческими памятниками польской культуры. Под описью — воззвание на пяти языках, требующее возвращения этих национальных реликвий польскому народу.

В музее выставлены также рояль, на котором Шопен играл в Париже в последний период своей жизни, посмертная маска композитора и слепок его руки.

„ПОКОЛЕНИЕ" БОГДАНА ЧЕШКО НА ЭКРАНЕ

Польская критика относит к числу значительных событий культурной жизни страны создание фильма по роману Богдана Чешко «Поколение». Фильм посвящен жизни польской молодежи в период гитлеровской оккупации, созданию «Союза борьбы молодых» (организация коммунистической молодежи) и его борьбе под руководством Польской рабочей партии за освобождение Польши от гитлеровского ига.

РУМЫНИЯ

ТЕАТРЫ И СПЕКТАКЛИ

Бухарестский Национальный театр имени И. Л. Караджале, ведущий театральный коллектив РНР, недавно гастролировал в городах Трансильвании. Зрителям были показаны «Потерянное письмо» И. Л. Караджале, «Ревизор» Гоголя и «Бесприданница» А. Н. Островского. Одновременно в Бухаресте гастролировал приехавший из Трансильвании коллектив немецкого филиала Государственного театра Тимишоары. В репертуар этой труппы, созданной два года назад, входят «Коварство и любовь» Шиллера, «Мнимый больной» Мольера и эстрадный спектакль «Смеяться — полезно».

Как сообщает румынский еженедельник «Контемпоранул», из восемнадцати областей страны шестнадцать имеют свой театр. Так, например, в истекшем сезоне в Клуже зритель мог увидеть спектакли Румынской оперы, Государственного венгерского театра, Национального театра, Венгерской оперы. В национальном театре Крайовы успешно прошла пьеса советского драматурга Алексея Арбузова «Таня». Тепло была встречена зрителями постановка

исторической драмы в стихах драматурга Александру Давилла «Влайку Вода», посвященная борьбе румынского народа за свободу и независимость. Коллектив Государственного театра Арада показал зрителям комедию Мольера «Тартюф». В числе новых постановок театра одноактная пьеса румынского драматурга Хории Ловинеску «Ночной гость» о борьбе сторонников мира во Франции и Западной Германии.

НОВАЯ ТВОРЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ

Ежегодно в Румынии переводится большое количество произведений литературы братских народов СССР, Китая, классиков русской и мировой литературы, а также современных передовых писателей и поэтов мира. В одном только издательстве «Картя Русэ» за девять лет вышло в свет 1700 произведений русских и советских писателей и поэтов общим тиражом 22 с половиной миллиона экземпляров. Из них 460 названий (2 миллиона экземпляров) изданы на языках национальных меньшинств Румынской Народной Республики.

До недавнего времени в Румынии не было творческой организации, объединяющей переводчиков. В этом году создана секция переводчиков при Союзе писателей РНР.

ВСТРЕЧИ С ЧИТАТЕЛЯМИ

Союз писателей РНР организовал ряд встреч писателей с читателями. Состоялись встречи с прозаиком З. Станку, автором романов о жизни румынских крестьян в начале нашего века, с поэтами Ч. Теодореску и Р. Боуряну, с драматургом Михаилом Давидоглу.

Иллюстрации заслуженного деятеля искусств Румынской Народной Республики Корнелиу Баба к новому изданию повести Михаила Садовяну „Митря Кокор". На рисунках герои повести: наверху — Настасья, внизу — Митря.

США

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ АРТУРА МИЛЛЕРА

Сюжетом для пьесы американского драматурга Артура Миллера «Испытание» послужили события конца XVII века, разыгравшиеся в местечке Салем, близ Бостона. В ту пору пуритане, жители маленьких крестьянских общин, восстали против жестоких законов, против колониальной аристократии, захватившей все лучшие земли и превратившей простых земледельцев в белых рабов. Правящая верхушка решила использовать владевшее массами чувство гнева в своих целях, направляя возмущение суеверных крестьян на ложный путь так называемой «охоты на ведьм».

Стремясь якобы «настичь и изгнать дьявола и демонов», священники и солдаты рыскали в то время по деревням, любой ценой добиваясь у своих жертв признания. Они бросали в тюрьмы и отправляли на эшафот ни в чем не повинных людей. Трибуналы заседали непрерывно. Атмосфера всеобщего подозрения и страха царила повсюду. Достаточно было ложного обвинения со стороны молодой девушки Эбигайл Уильямс в «колдовстве», и несколько человек было повешено.

Казалось бы, события далекого прошлого, предания седой старины. Но как перекликаются они с сегодняшним днем американской действительности и как трагически напоминают о многих «подвигах» сегодняшней юстиции Линча. Не случайно преследование прогрессивных элементов в США и теперь именуется «охотой на ведьм».

Пьеса Миллера была поставлена на сцене многих театров Европы и Америки. В Англии ее впервые показали в Бристоле, в театре «Олд Вик». В Париже под названием «Салемские колдуньи» в театре Сарры Бернар. Здесь пьеса имеет огромный успех, чему немало способствует своей игрой известный французский актер Ив Монтан; он исполняет роль Джона Проктора, восстающего против разгула истерии и мракобесия.

Эту же пьесу поставил недавно в Народном театре в Гетеборге (Швеция) известный немецкий режиссер Эрвин Пискатор. Его постановка пьесы Миллера в Маннгейме в сентябре прошлого года рассматривалась как новое явление в немецком театральном искусстве.

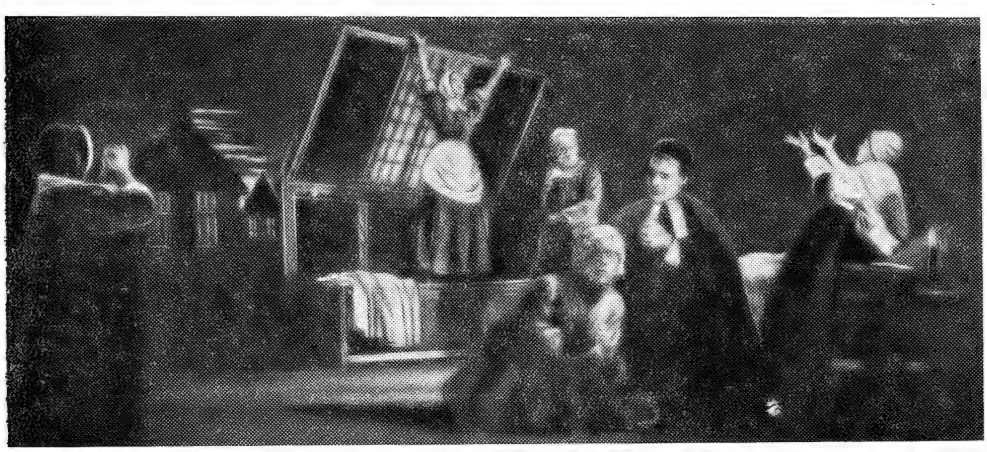
Пьеса Миллера также поставлена и в Брюсселе. Когда автор пытался выехать из США в Бельгию для присутствия на премьере, ему было отказано в паспорте чиновниками госдепартамента, заявившими, что такая поездка «противоречит национальным интересам страны».

Эдгар Рэфорд и Розмари Хэррис в ролях Джона и Элизабет Проктор (английский журнал „Тиэтр Уорлд").

Злободневность пьесы Миллера получила, таким образом, еще одно неожиданное подтверждение: «охота на ведьм» в США продолжается.

РУКОПИСИ МАРКА ТВЕНА

Калифорнийский университет получил в дар от группы лиц приобретенные у дальней родственницы Марка Твена около 1600 его рукописей и писем, а также предметы личного обихода писателя.



Сцена из 1-го акта пьесы Миллера „Испытание". В доме Сэмуэла Этарриса (английский журнал Тиэтр Уорлд").

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ШЕКСПИРУ?

«Решением окружного попечительского совета в Лос-Анжелосе произведения Шекспира подлежат изъятию из средних школ округа. Разумеется, великий драматург — не американский гражданин, а все учебники «должны принадлежать авторам, американское гражданство которых точно установлено».

Приведенный здесь текст представляет собой не изложение несмешного анекдота, а информационную заметку из «Пиплз Уорлд». Быть или не быть Шекспиру в средних школах округа — вот в чем вопрос. Не быть,— отвечают члены попечительского совета.

ОЗВУЧЕННАЯ НЕНАВИСТЬ

В американской печати появилось сообщение о том, что группа американских бизнесменов предполагает затратить восемь миллионов долларов на выпуск звукового варианта расистского фильма «Рождение нации», который впервые появился на экранах в 1915 году.

Национальная ассоциация прогресса цветных народов опубликовала протест, в котором подчеркивается, что этот фильм «является клеветой на все негритянское население США и неприкрытым подстрекательством к расовой ненависти и насилию».

ТАИЛАНД

ПО ЧЬЕЙ УКАЗКЕ ЗАПРЕЩЕНЫ ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ЛЕРМОНТОВ

Правящие круги Таиланда всячески препятствуют изданию иностранной демократической литературы. Так еще в 1952 году был запрещен ряд произведений советской литературы, изданных на английском языке. Более того, запрету подверглись также и произведения русской классики, в том числе «Герой нашего времени» Лермонтова, «Севастопольские рассказы» Толстого, «Отцы и дети» Тургенева. Не избежал той же судьбы и роман Горького «Мать» в переводе на сиамский язык. В то же время книжный рынок беспрепятственно наводняется колонизаторской литературой в основном, разумеется, американского происхождения.

Чем руководствуются соответствующие круги в Таиланде, действуя «рассудку вопреки», наперекор интересам страны и народа? Или, может быть, уместнее спросить: кем руководятся эти круги, по чьей указке они действуют? Ответ напрашивается сам собой...

ТУРЦИЯ

ТУРЕЦКИЕ МАККАРТИСТЫ

Маккартизм — заразная болезнь. И в то же время она приносит доход. Можно подставить ножку своему торговому конкуренту или сопернику в борьбе за доходное место, обвинив его в коммунизме.

Как сообщила стамбульская газета «Девир», этот американский рецепт получил в Турции самое широкое распространение. Недавно конкуренты привлекли к суду торговца-кондитера, обвинив его в коммунистической пропаганде на том основании, что он воспроизвел на коробке конфет флаги Объединенный Наций, среди которых был и советский флаг.

Не отстают от своих собратьев по бизнесу и некоторые нечистые на руку дельцы от литературы.

В профашистской газете «Миллиет» была напечатана статья некоего Пеями Сафа, обвиняющая в коммунизме... всю новейшую турецкую литературу.

Кто такой Пеями Сафа? Бульварный журналист, автор порнографических романов и ренегат рабочего движения. Не удивительно, что он из кожи лезет вон, чтобы стать маккартистом больше, чем сам Маккарти, а заодно сбить с ног своих соперников по литературному бизнесу.

Чем же, по его мнению, провинились в отношении к турецкой литературе те, кого он считает коммунистами?

«Коммунисты, — жалуется П. Сафа,— всегда изображают крестьян забитыми и угнетенными, а власти и помещиков — угнетателями».

«Пусть господин Пеями Сафа,— восклицает редактор стамбульского журнала «Варлык» Я. Наби,— сядет за стол и попытается сделать новаторский шаг в литературе, изобразив крестьян угнетателями, а власти и помещиков — угнетенными».

ФРАНЦИЯ

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ

В феврале в помещении Национального комитета французских писателей в «Мэзон де ля Пансе франсез» была торжественно открыта выставка, посвященная жизни и творчеству Ромен Роллана. Выставку открыл председатель Национального комитета писателей Веркор. В связи с открытием выставки критик Марк Бегбедер прочитал доклад о жизни и творчестве писателя. О популярности Ромен Роллана в Индии, а также о его связях с Рабиндранатом Тагором и Ганди рассказал индийский прогрессивный писатель и драматург Балвант Гарги.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ ГОДА

Национальный комитет писателей Франции учредил литературную премию «Единогласие» *(«Unanimité»)*. Впервые эта премия присуждена одному из старейших французских писателей Жюльену Бенда (род. в 1867 г.). «Постоянно руководствуясь голосом своей совести, этот философ-идеалист, весьма далекий от марксистской идеологии, в критические минуты жизни страны всегда был на стороне национальных интересов», — писала газета «Юманите».

Гонкуровскую премию за 1954 год получила Симона

де Бовуар за роман «Мандарины». Роман, вызвавший оживленную полемику, был в целом положительно оценен прогрессивной критикой. Среди лауреатов ежегодной премии «Фенеон» (за 1954 год) бывший шахтер Марсель Аллеман, автор романа «Необыкновенные подвиги Большого Запаты» и молодая писательница Мартина Моно.

НОМЕР „ЛЕТТР ФРАНСЕЗ" О КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Еженедельник «Леттр Франсез» посвятил один из своих очередных номеров почти целиком Китайской Народной Республике. В нем напечатаны: очерк Пьера Гаскара (лауреата Гонкуровской премии 1953 года) «Детство Пао-Пао» и направленное своим острием против расизма предисловие Ж. П. Сартра к фотоальбому А. Картье-Брессена, посвященного Китаю; в номере опубликованы также беседа романистки М. Л Барон с китайской писательницей Дин Лин, «Беседа в Пекине с китайскими писателями» переводчицы Алисы Арвейлер, ее же статья о китайском театре, статья Мартины Моно о столице Китая и статья поэта Ж. Марсенака о китайской живописи.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЕЧЕРА НА ПРЕДПРИЯТИЯХ РЕНО

Группа «Отдых и культура» на предприятиях Рено организовала цикл литературных вечеров. Тема одного из вечеров: «Драма Виктора Гюго «Рюи Блаз», другого — «Эмиль Золя и натурализм». С докладом о драме В. Гюго «Рюи Блаз» выступил известный литературовед П. Альбуи.

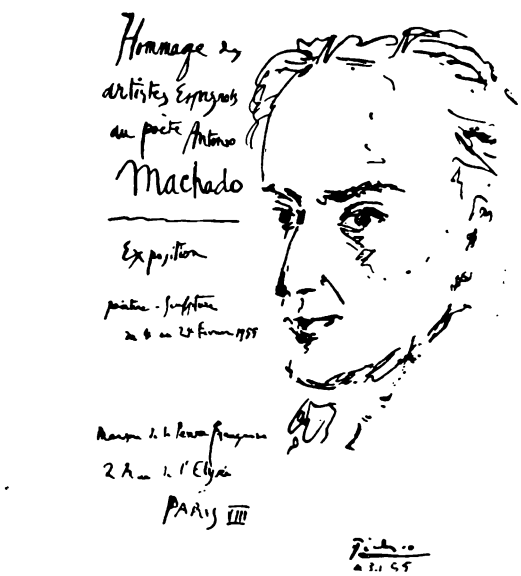
ЧЕХОСЛОВАКИЯ

СОЧИНЕНИЯ ДВОРЖАКА ИЗДАЮТСЯ НА РОДИНЕ

В течение многих лет Чехословакия была лишена прав на издание произведений своего замечательного композитора Антонина Дворжака. Эти права принадлежали иностранным издательствам в Берлине и в Лондоне. В этом году в связи с истечением срока Государственное издательство художественной литературы, музыки и искусства получило, наконец, эти права.

Дворжаком написано 30 оркестровых произведений, 24 камерных, 9 опер, 7 ораторий и кантат, несколько сот мелких инструментальных и вокальных вещей.

В текущем году в Чехословакии выходит 80 произведений Дворжака. Тексты некоторых из его песен и романсов будут изданы на четырех языках.



В связи с 80-летием со дня рождения замечательного испанского поэта Антонио Мачадо газета „Леттр Франсез" посвятила его творчеству специальную страницу. Помещаемый рисунок принадлежит Пабло Пикассо. Надпись на рисунке: „Антонио Мачадо от испанских художников".

ВСТРЕЧА ПИСАТЕЛЕЙ С ЧИТАТЕЛЯМИ В ДЕРЕВНЕ ВРАЦЛАВ

Весной текущего года редакция еженедельника «Литерарни новины», органа Союза чехословацких писателей, провела читательскую конференцию в деревне Врацлав. Работники редакции, главный редактор «Литерарних новин» Ян Пиларж и писатели Франтишек Кубка, Вашек Каня, Богумил Ржига, И. В. Плева, Павел Бояр, Ян Клобоучник, Мария Душкова, Мария Кратохвилова встретились в клубе с читателями Врацлава, Высокого Мыта и соседних деревень. Кооператоры, рабочие, деревенские активисты, учителя, сельская молодежь горячо обсуждали произведения, посвященные людям современной деревни.

ПРЕМИИ ГОРОДА ПРАГИ

Недавно в Праге в зале Сметаны состоялось заседание Центрального национального комитета города Праги, на котором было принято решение о присуждении премий города Праги за выдающиеся произведения литературы и искусства. Этой премии были удостоены произведения двух чешских писателей: сборник стихотворений «Прага», принадлежащих перу известной чешской писательницы Марии Пуймановой, и роман Богуслава Бржезовского «Люди в мае», рассказывающий о последних днях второй мировой войны в Чехословакии.

„ПОЮЩИЙ КИТАЙ" НА СЦЕНЕ

«Поющий Китай» — так называется книга писательницы Марии Майеровой, изданная ею после поездки в Китайскую Народную Республику. Книга очень своеобразна по жанру: в нее входят монологи и диалоги людей, с которыми автору довелось встречаться и беседовать. Написанные опытной рукой мастера, они воссоздают широкую картину современной жизни народа.

В минувшем сезоне городской театр в Кладно показал инсценировку, созданную по книге М. Майеровой.

ЧИЛИ

РОМАН, ПОЛУЧИВШИЙ ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ

Литературный конкурс имени Пабло Неруды был объявлен по инициативе Союза интеллигенции Чили; цель его «противодействовать темным силам, распространяющим декадентскую литературу» и «стимулировать появление книг, которые вдохновлялись бы борьбой чилийского народа против несправедливости, за свободу и счастье».

Премия первой степени за 1954 год была присуждена Мануэлю Герреро за роман «Ускользающая земля».

Сюжет романа, написанного очень живо, построен на остром драматическом конфликте. Автор показывает нарастание протеста среди крестьян, борющихся против помещичьего гнета. Объединившись с городскими безработными, крестьяне добиваются успеха. В центре романа — образ крестьянской женщины Эухении, с детства вынужденной работать прислугой у деревенских богачей. Порабощенная духовно, Эухения невольно смотрит на все глазами своих хозяев и даже настроена против крестьян, ведущих с ними борьбу. Автор показывает, как постепенно Эухения осознает свою связь с трудовым народом и примыкает к тем, кто противодействует существующим порядкам.

НОВЫЙ ЖУРНАЛ

По сообщению «Эль Сиглo», в Чили начал выходить литературный журнал «Экстремо сур». В первом номере опубликованы ранее не издававшиеся поэмы Никандра Парра, Гонсало Рохас, Энрике Лин, Альберто Рубио, Педро Ластра, Рикардо Латчам, а также произведения народных поэтов Чили и отрывки из произведений Луиса Дюрана и Гонсалеса Вера.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГАБРИЭЛЫ МИСТРАЛЬ

После шестнадцатилетнего пребывания за границей вернулась на родину известная чилийская поэтесса Габриэла Мистраль.

Общественность Чили оказала писательнице теплый прием.

— Возвращение Габриэлы Мистраль, — пишет чилийский журнал «Вистасо», — является всенародным праздником. Общественные организации, студенчество, учителя, писатели, вся страна восторженно приветствовали ее возвращение на родину, справедливо видя в ней одного из видных представителей чилийской культуры.

Габриэла Мистраль,— говорится далее в статье, помещенной в том же журнале,— в течение многих лет является активным борцом за мир. «Я войноненавистница»,— обычно говорит о себе Габриэла Мистраль и свои слова подтверждает действиями. В 1950 году была опубликована ее известная статья в защиту мира.

Габриэла Мистраль поддержала инициативу созыва двух конгрессов защиты мира (в Мексике — 1949 год и Монтевидео — 1952 год).

ШВЕЦИЯ

ЧТО МЕШАЕТ РАЗВИТИЮ ШВЕДСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ?

Показательные данные об американском засилии на шведских киноэкранах приводит Государственное кинобюро (шведский цензурный орган). За десятилетие — с 1944 по 1953 год — американские фильмы составляли более шестидесяти процентов всех демонстрировавшихся в Швеции кинокартин.

Но американские кинодельцы не только навязывают Швеции свою продукцию; они диктуют ей, каков должен быть такого рода «ассортимент». А это означает, что они милостиво соглашаются предоставить шведским кинофирмам некоторое количество своих «боевиков» лишь при обязательном условии: закупить в большом количестве американские фильмы.

ВЫСТАВКА СКУЛЬПТУР КРИСТИАНА ЭРИКСОНА

В Стокгольме была организована выставка произведений известного шведского скульптора Кристиана Эриксона.

Эриксон является создателем прекрасного монумента «Стрелок из лука», воздвигнутого в память восстания шведского народа (1400—1436 гг.) против иноземного владычества. В скульптуре выражены мужество и непобедимая сила народного сопротивления. В 1917 году этот памятник был поставлен на одной из площадей Стокгольма.

Кристиан Эриксон „Голова девушки" (шведская газета „Ню даг").

На выставке наибольший успех имели скульптуры «Голова девушки», «Леший», «Горный тролль».

ЭЙРЕ

„КОСТЕР ЕПИСКОПА" О'КЕЙСИ НА ДУБЛИНСКОЙ СЦЕНЕ

Новая пьеса ирландского драматурга Шона О'Кейси «Костер епископа» была поставлена в этом сезоне на дублинской сцене. Возвращение О'Кейси на сцену после тридцатилетнего перерыва было горячо встречено публикой, переполнившей зал «Гэйэти-тиэтр».

В последние годы Шон О'Кейси неоднократно выступал за укрепление мира между народами. В письме, посланном в редакцию лондонской газеты «Дейли уоркер», он писал: «К чорту войну... только сумасшедший может желать войны, но в нашем мире нет больше места для сумасшедших. Мы отрицаем, что с помощью атомной бомбы можно достичь безопасности. Мы верим в то, что можно достичь безопасности лишь на основе братского единства людей во всем мире».

ЮГОСЛАВИЯ

РУССКАЯ КЛАССИКА НА СЦЕНЕ

Репертуар оперных театров Югославии в последнее время пополнился новыми постановками русских классических опер. В Народном театре в Белграде осуществлена гостановка оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»; режиссер Бранко Гавела. Несколько раньше этим режиссером была поставлена народная музыкальная драма М. П. Мусоргского «Хованщина». В Народном театре с успехом идет и другая опера Мусоргского «Борис Годунов». В оперном театре г. Нови Сад режиссером Марио Маринцем поставлена опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

В репертуаре драматических театров Югославии значительное место занимают произведения русской драматургии. По отзывам печати, одним из лучших спектаклей Югославского Драматического театра в Белграде является драма М. Горького «Егор Булычев». В главной роли выступает артист Миливое Живанович, известный нашему зрителю по кинофильму «Буря» (исп. роль Нико Мариновича). Театр намеревался показать этот спектакль на международном фестивале в Париже.

В белградском Драматическом театре идет пьеса Чехова «Три сестры» и инсценировка по роману Достоевского «Преступление и наказание». В драматическом театре г. Загреба инсценирована повесть Достоевского «Белые ночи».

„КОРНИ" Д. ЧОСИЧА

Вышел новый роман писателя Добрицы Чосича «Корни», посвященный судьбам сербского крестьянства XIX века. Газета «Нин», журнал «Савременик» оценивают эту книгу как значительное явление современной сербской литературы.

ЯПОНИЯ

ВПЕРВЫЕ В ЯПОНИИ

Опера «Борис Годунов» Мусоргского впервые поставлена в Японии на сцене Зала общественных собраний парка Хибия (Токио).

БИБЛИОТЕКА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТОКИО

Библиотека советской литературы в Токио насчитывает несколько тысяч томов: это произведения современных советских писателей и русских классиков. Библиотека получает советские газеты и журналы. Она постоянно пополняется японскими переводными изданиями русской и советской литературы, а также произведениями японских авторов о Советском Союзе. Ежемесячно библиотека выдает читателям до 4 тысяч книг.

В помещении библиотеки устраиваются лекции, посвященные различным проблемам советской культуры, демонстрируются советские кинофильмы, организуется прослушивание советских граммпластинок, 2—3 раза в год проводятся циклы лекций по советской литературе, искусству, науке и т. д.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Шу Фань — современный китайский поэт. Стихотворение Шу Фаня «Колокол» было напечатано в центральном литературно-художественном и общественно-политическом журнале «Жэньминьвэньсюэ» («Народная литература») № 1 за 1955 год.

Анна Зегерс (р. 1900 г.). Жизнь и творчество выдающейся немецкой писательницы Анны Зегерс хорошо знакомы советскому читателю. Наибольшей известностью пользуются ее романы «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми». Повесть «Человек и его имя» вышла в 1952 году.

Иозеф Кайнар — молодой чешский поэт, получивший в 1954 году государственную премию I степени за сборник стихов «Чешская мечта», откуда взято стихотворение, публикуемое в этом номере.

Роже Вайян (р. 1907 г.) — прогрессивный французский писатель и общественный деятель. Автор романов «Странная игра» (1946 г.), «Твердая поступь, верный глаз» (1950 г.), «Одинокий молодой человек» (1951 г.) и хорошо известной советскому зрителю пьесы «Полковник Фостер признает себя виновным». Роман «Пьеретта Амабль» (в подлиннике — «Бомаск») опубликован в 1954 году.

Арчибальд Маклиш (р. 1892 г.) — известный американский поэт и общественный деятель. Ему была дважды присуждена Пулитцеровская премия: в 1932 году за поэму «Конквистадоры» и в 1953 году за избранные стихотворения. Стихотворение «Черные дни» было напечатано в 1954 г.

Бранко Чопич (р. 1915 г.) — крупный современный югославский поэт и прозаик, автор нескольких книг стихов, романов.

Жан-Поль Сартр (р. 1905 г.) — известный французский писатель, драматург и эссеист. Видный общественный деятель, член Всемирного Совета Мира. Автор трехтомного романа «Дороги свободы», ряда пьес и нескольких философских работ. Пьеса «Почтительная проститутка» (1947 г.) была экранизирована во Франции в 1949 году. Мы публикуем эту пьесу в новом авторском варианте, названном Сартром «Лиззи».

Главный редактор **А. Б. Чаковский.**
Редакционная коллегия: **И. И. Анисимов, М. О. Ауэзов, М. Я. Аплетин, Н. Н. Вильмонт, С. А. Герасимов, С. А. Дангулов** (зам. главного редактора), **Т. Л. Мотылева, Л. В. Никулин, С. В. Образцов, С. П. Щипачев**

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 52, журнал Иностранная литература.
Телефон Д-5-17-83, Д-5-17-10, Д-5-19-81

Технический редактор *Б. И. Корнилов.* Художеств. редактор *М. М. Милославский.*

Сдано в производство 14/V 1955 г. Подписано к печати 25/VI 1955 г.
А03640. Учетно-изд. листов 27,9. Бумага 70×108¹/₁₆=9 бум. л., 24,8 печ. л. в т/ч 1 вкл.
Зак. 235. изд. № 19/2823. Цена 10 руб.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности.
13-я типография. Москва, Гарднеровский пер., 1а.

Цена 10 руб.